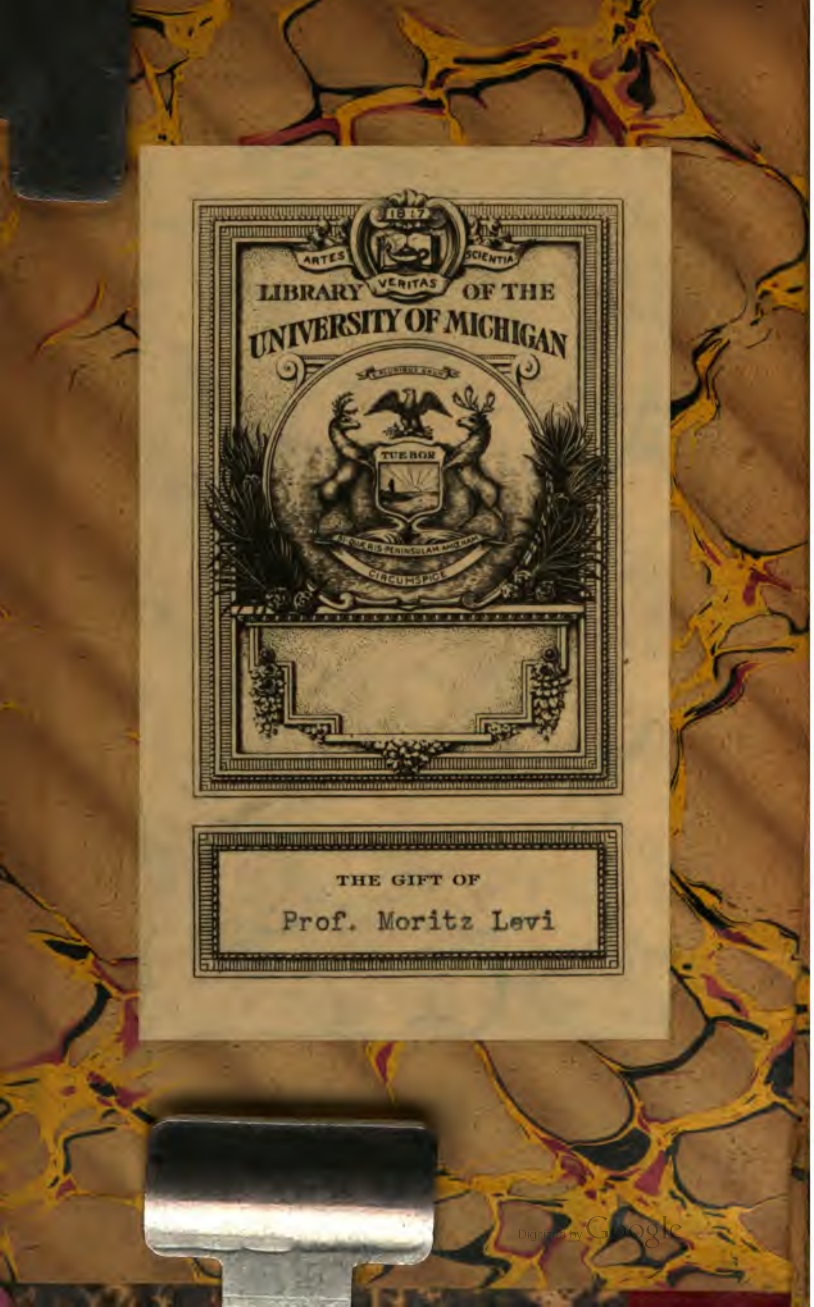

A 1,027,056



1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



ÉTUDES LITTÉRAIRES

SUR LES

CLASSIQUES FRANÇAIS

DES MÊMES AUTEURS

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

Gustave Merlet et **Eugène Lintilhac** : *Études littéraires sur les classiques français des classes supérieures* (*Chanson de Roland*; *Villehardouin*; *Joinville*; *Froissart*; *Commynes*; *Montaigne*; *Pascal*; *La Fontaine*; *Boileau*; *Bossuet*; *Fénelon*; *La Bruyère*; *Montesquieu*; *Voltaire*; *Rousseau*; *les Lettres du XVII*e *et du XVIII*e *siècle*). Tome II, 1 vol. in-16 broché, 4 fr.

G. Merlet, inspecteur général honoraire de l'Instruction publique : *Etudes littéraires sur les grands classiques latins et grecs*, avec des extraits empruntés aux meilleures traductions. 2 vol. in-16, brochés, 8 fr.

(*Ces volumes se vendent séparément.*)

— *Tableau de la littérature française*, 1800-1815 (PRIX BORDIN ET PRIX MARCELIN-GUÉRIN *à l'Académie française*). 3 vol. in-8, qui se vendent séparément : le 1er vol. 8 fr., et 7 fr. 50 chacun des deux autres.

(*Les tomes I et II sont épuisés*).

Lintilhac (Eug.). *Beaumarchais et ses Œuvres.* Précis de sa vie et histoire de son esprit. 1 vol. in-8, broché, 10 fr.

(*Ouvrage couronné par l'Académie française.*)

— *Lesage*. Collection des *Grands Écrivains français*. 1 vol. in-12, broché. 2 fr.

LIBRAIRIE FOURAUT

Merlet (G.). *Extraits des classiques français :*

1° Origines de la littérature française du VIe au XVIe siècle. 2 vol. in-16, cartonnés.

(*Ouvrage couronné par l'Académie française.*)

2° Les grands écrivains du XVIe siècle. 1 vol. in-16, cartonné.
3° Cours supérieurs (XVIe, XVIIe, XVIIIe, XIXe siècles). 2 vol. in-16, cartonnés.
4° Cours moyens, — — — —
5° Cours élémentaires, — — 1 — cartonné.
6° Cours supérieurs et moyens, — 1 — —

LIBRAIRIE ANDRÉ GUÉDON

Lintilhac (Eug.). *Précis historique et critique de la littérature française*, depuis les Origines jusqu'à nos jours. 2 vol. in-12 cart. toile :

Tome I : *Des Origines au* XVIIe *siècle.* (Cours de seconde.) 3 fr.

Tome II : *Du* XVIIe *siècle jusqu'à nos jours.* (Cours de rhétorique.) 4 fr.

Coulommiers. — Imp. PAUL BRODARD

ÉTUDES LITTÉRAIRES

SUR LES

CLASSIQUES FRANÇAIS

DES CLASSES SUPÉRIEURES

DE

GUSTAVE MERLET

Revues, continuées

et mises au courant des derniers programmes et des travaux les plus récents

PAR

EUGÈNE LINTILHAC

Docteur ès lettres
Professeur de rhétorique au lycée Saint-Louis

I

CORNEILLE — RACINE
MOLIÈRE

PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1894

ab
Prof Marcel Kiné
9.28.37
2 vols.

AVERTISSEMENT

Profiter de la recomposition complète du texte de ces *Études*, pour y incorporer la plupart des notes ajoutées par le regretté M. Merlet à leurs éditions successives, et dont le nombre attestait la vigilance de son intérêt pour une œuvre devenue classique; vérifier les citations de textes, et attribuer nommément à leurs auteurs les jugements empruntés, en s'inspirant, dans ces deux cas, de scrupules qui sont tout récents dans les études de ce genre, soit dit à la décharge de notre loyal prédécesseur; effectuer les corrections de détail que commandaient les derniers progrès de la critique littéraire et de l'information documentaire; tramer ces retouches dans le tissu même de la rédaction primitive, sans en altérer ces qualités d'esprit suggestif et de *brio* aimable, de vitesse limpide et de fraîcheur juvénile qui ont fait la popularité scolaire de ces deux volumes, telle était la première partie de notre tâche.

Elle était délicate, mais la fréquence, sinon l'étendue de ces retouches de détail, s'est trouvée être si grande qu'elle laissera peut-être la responsabilité des deux

auteurs indivise, et c'est ce qui nous rassure : ne bénéficierons-nous pas ainsi au besoin de la gratitude du public de nos écoles pour le sympathique et si habile pédagogue que nous continuons ici?

Notre responsabilité est à nu, au contraire, dans la seconde partie de notre tâche, celle qui consistait à mettre cet ouvrage au courant des nouveaux programmes. De nous seul sont les études sur *Villehardouin*; *Froissart*; *Commynes*; *les Lettres du XVII*e *et du XVIII*e *siècle*; *Jean-Jacques Rousseau*; *Voltaire critique*, *philosophe*, *polygraphe*; *Buffon savant*; et aussi çà et là des pages complémentaires qu'il est inutile de désigner, notre devoir et notre ambition ayant été de les fondre assez bien dans le texte de notre devancier, pour qu'elles n'offrissent pas à la foule de ses fidèles lecteurs de trop sensibles disparates.

EUGÈNE LINTILHAC.

Paris, 6 mars 1894.

BIBLIOGRAPHIE

CORNEILLE — RACINE — MOLIÈRE

OUVRAGES GÉNÉRAUX A CONSULTER

LES FRÈRES PARFAICT. Histoire du Théâtre français, 15 vol.
N. LEMERCIER. Cours analytique de littérature générale (tomes I et II).
GEOFFROY. Cours de littérature dramatique, 6 vol.
SAINTE-BEUVE. Œuvres (en général).
SAINT-MARC GIRARDIN. Cours de littérature dramatique. 5 vol.
E. DESPOIS. Le théâtre français sous Louis XIV. 3e édit., 1 vol.
GÉRUZEZ. Histoire de la littérature française jusqu'en 1789, 2 vol.
D. NISARD. Histoire de la littérature française, 4 vol.
DEMOGEOT. Histoire de la littérature française, 1 vol.
P. ALBERT. La littérature française au XVIIe siècle, 1 vol.
CH. GIDEL. Histoire de la littérature française, tomes II et III.
F. BRUNETIÈRE. Études critiques sur l'histoire de la littérature française; Questions de critique; Histoire et littérature; les Epoques du Théâtre français.
R. DOUMIC. Éléments d'histoire littéraire, 1 vol.
R. VAPEREAU. Eléments d'histoire de la littérature française, tome II : règnes de Louis XIII et de Louis XIV.
E. LINTILHAC. Précis historique et critique de la littérature française, tome II, chap. II et III. (André Guédon).
THÉATRE CLASSIQUE, édition Regnier (Hachette).

CORNEILLE

I. *Principales éditions.*

Le Théâtre de P. Corneille, revu et corrigé par l'auteur, chez Guillaume de Luyne. Paris, 1682, 5 vol. in-12.
Le Théâtre de P. Corneille, avec des commentaires par Voltaire. Genève, 1764, 12 vol. in-8.

Édition Taschereau. Paris, 1857 (édit. inachevée).
— Marty-Laveaux. 12 vol. et un album. Paris, Hachette. 1862-68 (collection des Grands Écrivains).
— A. Pauly. 8 vol. Paris, Lemerre.
— Hachette. 7 vol. (collection à 1 fr. 25).
Théâtre choisi, publié par Géruzez (Hachette).
Théâtre de P. Corneille, publié par Félix Hémon. 1886-87, 4 vol. (Delagrave).
Chefs-d'œuvre de P. Corneille, Hachette (Littérature populaire).
Corneille (le Cid, Horace, Cinna, Polyeucte, le Menteur), par J. Favre, Paris, 1887.

II. *Éditions classiques.*

Le Cid.	Édition	Petit de Julleville (Hachette).
—	—	Anthoine (Hachette).
Cinna.	—	Petit de Julleville (Hachette).
Horace.	—	Petit de Julleville (Hachette).
—	—	Anthoine (Hachette).
Nicomède.	—	Petit de Julleville (Hachette).
Polyeucte.	—	Petit de Julleville (Hachette).
Le Menteur.	—	Lavigne (Hachette).

III. *Ouvrages de critique à consulter.*

Saint-Évremond. Œuvres (*passim*).
Les frères Parfaict. Histoire du Théâtre français (y voir chaque pièce, à sa date).
Fontenelle. Éloge de Corneille, 1685.
Niceron. Mémoires, t. XV.
A.-G. Schlegel. Cours de littérature dramatique, t. I, *dixième leçon*, et t. II, *onzième leçon*.
Geoffroy. Cours de littérature dramatique, t. I.
Népomucène Lemercier. Cours analytique de littérature générale, tome I.
Ph. Chasles. P. Corneille dans ses rapports avec l'Espagne (*Études sur l'Espagne*, etc., 1847).
Viguier. Anecdotes littéraires sur P. Corneille. 1846.
J. Taschereau. Histoire de la vie et des ouvrages de P. Corneille. 2e édit. 1852.
Guizot. Corneille et son temps. 1852.
A. Vinet. Les poètes français du xviie siècle.
Ernest Desjardins. Le grand Corneille historien.
V. de Laprade. Essai de critique idéaliste.
E. Gosselin. Particularités de la vie judiciaire de P. Corneille (*Revue de Normandie*, juillet 1865).

E. GOSSELIN. Un épisode de la vie de P. Corneille (*Revue de Normandie*, 1865).
MARTY-LAVEAUX. De la langue de Corneille.
A. HATZFELD. Les commencements de P. Corneille. 1857.
SAINTE-BEUVE. Portraits littéraires, tome I.
— Port-Royal (*passim*).
ED. FOURNIER. Notes sur Corneille (en tête de *Corneille à la butte Saint-Roch*, comédie).
SAINT-MARC GIRARDIN. Cours de littérature dramatique (*passim*).
E. DESCHANEL. Le romantisme des classiques, 1re série.
J. LEVALLOIS. Corneille inconnu, 1876.
LISLE. Essai sur les théories dramatiques de Corneille d'après ses Discours et ses Examens. Paris, Durand, 1882.
E. FAGUET. Corneille (Lecène et Oudin).
P. DE SAINT-VICTOR. Les deux masques, tome III.
J. LEMAITRE. Corneille et la Poétique d'Aristote. Paris, 1888.
ÉMILE PICOT. Bibliographie cornélienne.

RACINE

I. *Principales éditions.*

Édition CH. NODIER. 1820, 2 vol.
— AIMÉ MARTIN. 1820, 6 vol.
— AUGER. 1827, 2 vol.
— P. MESNARD. Paris, Hachette, 8 vol.; plus 1 volume de musique et un album (collection des Grands Écrivains).
— HACHETTE. 3 vol. (collection à 1 fr. 25).
— LAUN. Racine's Werke mit deutschen Commentar und Einleitungen, herausgegeben von Dr A. LAUN. Strasbourg, 1874 (édition inachevée).
— SAINT-MARC GIRARDIN. Paris, 1869.
— de l'ABBÉ D'OLIVET. Amsterdam, 1743; Paris, 1750. 3 vol.
— BARBIER. 1796, 4 vol.
— BODONI. Parme, 1813, 3 vol.
— P. ALBERT. Paris, 1878, 2 vol.
— BERNARDIN. Paris, 1882, 2 vol.
— AN. FRANCE. 5 vol. (Lemerre).
Œuvres choisies. Édition HACHETTE, 2 vol. (Littérature populaire).
Lettres inédites de Jean et Louis Racine, précédées de la Vie de Jean Racine et d'une Notice sur Louis Racine, par l'abbé Adrien DE LA ROQUE. Paris, Hachette, 1 vol.
Théâtre choisi, publié par GÉRUZEZ. 1 vol. (Hachette).
Racine (Andromaque, Britannicus, Phèdre, Athalie, les Plaideurs), par J. FAVRE. Paris, 1888.

II. *Éditions classiques.*

Andromaque.	Édition	LAVIGNE (Hachette).
Les Plaideurs.	—	LAVIGNE (Hachette).
Britannicus.	—	LANSON (Hachette).
—	—	ANTHOINE (Hachette).
Iphigénie.	—	LANSON (Hachette).
Athalie.	—	LANSON (Hachette).
Esther.	—	LANSON (Hachette).
Mithridate.	—	LANSON (Hachette).

III. *Ouvrages de critique à consulter.*

LOUIS RACINE. Mémoires.
LA HARPE. Cours de littérature.
SAINT-MARC GIRARDIN. Cours de littérature dramatique.
A.-G. SCHLEGEL. Cours de littérature dramatique, t. II, *onzième leçon.*
N. LEMERCIER. Cours analytique de littérature générale, tome I.
GEOFFROY. Cours de littérature, tome II.
LES FRÈRES PARFAICT. Histoire du Théâtre français (y voir chaque pièce à sa date).
FONTENELLE. Parallèle de Corneille et de Racine, dans ses Œuvres.
STENDHAL. Racine et Shakespeare, 1823-1824, 2 brochures.
SAINTE-BEUVE. Port-Royal, t. V, *passim* (Hachette).
— Portraits littéraires.
DELTOUR. Les ennemis de Racine au XVIIe siècle. 1879, 2e édit. (Hachette).
H. TAINE. Nouveaux essais de critique et d'histoire (Hachette).
EUG. DESPOIS. Le théâtre sous Louis XIV (Hachette).
A. DE MUSSET. Articles sur Rachel.
E. DESCHANEL. Le romantisme des classiques (2e série), *Racine*, 2 vol.
BRUNETIÈRE. Études critiques sur la littérature française (Hachette).
— Histoire et littérature.
PAUL STAPFER. Racine et Victor Hugo, A. Colin, 1887.
P. DE SAINT-VICTOR. Les deux masques, tome III.
PAUL JANET. Des passions et des caractères dans la littérature du XVIIe siècle. Paris, Calmann Lévy, 1888.
P. ROBERT. La poétique de Racine (Hachette).
P. MONCEAUX. Racine (Lecène et Oudin).
MAURICE SOURIAU. L'évolution du vers français au XVIIe siècle (Hachette).
MAURICE WAHL. *De regina Berenice*, Paris, Paul Dupont, 1893.

…ard III.
Faguet.
Eggert.

MOLIÈRE

I. *Principales éditions.*

Édition A. BARBIN. Paris, 1674, 7 vol.
— J. TASCHEREAU. 1823-24, 8 vol.
— PETITOT. 1829, 2e édit., 6 vol.
— CH. NODIER et AIMÉ MARTIN. 1825-31.
— SAINTE-BEUVE. 2 vol.
— PHIL. CHASLES. 1855, 5 vol.
— CH. LOUANDRE. 1855, 3 vol.
— LOUIS MOLAND. 1863-65, 7 vol.
— EUG. DESPOIS et P. MESNARD, t. I à XI (comprenant les œuvres, une biographie, *la dernière en date, la plus exacte et la plus complète de toutes*, et la bibliographie), Hachette, Collection des Grands Écrivains.
— AN. FRANCE. 7 vol. (I, II, III en vente). Paris, Lemerre.
— HACHETTE. 3 vol. (collection à 1 fr. 25).
Œuvres choisies, à l'usage de la jeunesse. Hachette, 2 vol.
Chefs-d'œuvre. 2 vol., Hachette (Littérature populaire).

II. *Éditions classiques.*

Le Misanthrope.	Édition	LAVIGNE (Hachette).
Le Tartuffe.	—	LAVIGNE (Hachette).
L'Avare.	—	LAVIGNE (Hachette).
Les Femmes savantes.	—	LARROUMET (Hachette).
Le Bourgeois gentilhomme.	—	VAPEREAU (Hachette).
Les Précieuses ridicules.	—	VAPEREAU (Hachette).

III. *Ouvrages de critique à consulter.*

LAGRANGE. Registre de Lagrange, publié par la Comédie-Française.
GRIMAREST. Vie de Molière. 1705.
— Additions, 1706.
VOLTAIRE. Vie de Molière.
A.-G. SCHLEGEL. Cours de littérature dramatique, t. II, *douzième leçon.*
GEOFFROY. Cours de littérature dramatique, tome I.
N. LEMERCIER. Cours analytique de littérature générale (tome II).
BEFFARA. Dissertation sur Molière.
J. TASCHEREAU. Histoire de la vie et des écrits de Molière.
WALTER SCOTT. Essai sur Molière (traduit dans l'*Histoire générale de l'Art dramatique*. Paris, 1828, 2 vol.).
GÉNIN. Lexique comparé de Molière et des écrivains du XVIIe siècle, 1846.

SAINTE-BEUVE. Portraits littéraires, tome II; Nouveaux Lundis, tome V.
LIVET. Précieux et précieuses. Didier, 1859.
P. LACROIX. La jeunesse de Molière, 1858.
— Collection moliéresque. Genève, 1867-70, 17 vol.
— Bibliographie moliéresque. 1875.
ARTHUR DESFEUILLES. Notice bibliographique sur Molière (*la dernière en date, au courant de tous les travaux antérieurs*), tome XI de la collection des Grands Écrivains. Hachette.
MAURICE RAYNAUD. Les médecins au temps de Molière. 1862.
ED. FOURNIER. Le roman de Molière. 1863.
V. FOURNEL. Les contemporains de Molière. 3 vol.
EUDORE SOULIÉ. Recherches sur Molière. 1863.
LEGRELLE. Holberg considéré comme imitateur de Molière.
J. JEANNEL. La morale de Molière. Thorin, 1867.
L. MOLAND. Molière et la Comédie italienne, Didier, 1867.
H. TAINE. Histoire de la littérature anglaise, t. III.
P. LINDAU. Molière in Deutschland. Vienne, 1887; Molière, Eine Ergænzung der Biographie des Dichters und seine Werke. Leipzig, 1872.
LOTHEISSEN. Molière, sein Leben und seine Werke. Francfort, 1880.
MAHRENHOLTZ. Molière's Leben und Werke. Heilbronn, 1881.
H. FRITSCHE. Molière. (*Studien*, 2e éd. Berlin, 1887.)
J. CLARETIE. Molière, sa vie, ses œuvres. 1875.
EUG. DESPOIS. Le Théâtre français sous Louis XIV.
LOISELEUR. Les points obscurs de la vie de Molière. 1877.
Le Moliériste, 1879-1889, Paris, Tresse et Stock.
F. BRUNETIÈRE. Les dernières recherches sur la vie de Molière (*Études critiques*, Hachette).
E. SCHÉRER. Études sur la littérature contemporaine, tome VIII, Calmann Lévy (*Une Hérésie littéraire*).
P. DE SAINT-VICTOR. Les deux masques, tome III.
P. STAPFER. Molière et Shakespeare. Paris, Fischbacher, 1882.
E. DESCHANEL. Le romantisme des classiques (1re série).
G. LARROUMET. La comédie de Molière, l'auteur et le milieu. Hachette, 1887.
PAUL JANET. Des passions et des caractères dans la littérature du XVIIe siècle. Paris, Calmann Lévy, 1888.
J. FAVRE. Molière. Paris, 1888.
A. EHRHARD. Les comédies de Molière en Allemagne. Lecène et Oudin, 1888.
PAUL MESNARD. Notice biographique sur Molière, dans l'édition des Grands Écrivains. Hachette, tome X.
MAURICE SOURIAU. L'évolution du vers français au XVIIe siècle. Hachette, 1893.

ÉTUDES LITTERAIRES

SUR LES

CLASSIQUES FRANÇAIS

CORNEILLE — RACINE — MOLIERE

CORNEILLE

(1606-1684)

PORTRAIT BIOGRAPHIQUE

Sa jeunesse. — Issu d'une famille de robe, fils d'un maître particulier des eaux et forêts en la vicomté de Rouen, et de Marthe Lepesant, Pierre Corneille naquit le 6 juin 1606, à Rouen, rue de la Pie, dans une maison patrimoniale dont il ne reste plus que la porte d'entrée, déposée au musée d'archéologie de cette ville [1]. Sa première enfance s'écoula tout entière à la campagne, dans une propriété des plus riantes, dite *la Petite-Couronne*. Il ne la quitta que pour entrer au collège des jésuites de Rouen, où il fit des études brillantes. Il obtint même, en rhétorique, un prix exceptionnel pour la traduction d'un passage de ce Lucain qu'il devait imiter avec une si fervente admiration dans

1. L'*Album* de l'édition des *Grands Écrivains de la France* (Hachette) donne les dessins de la maison de la rue de la Pie, où est né Corneille, de celle de *la Petite-Couronne*, où il a été élevé, et de celle du nº 18 de la rue d'Argenteuil, Paris, où il est mort, ainsi que des *fac-similés* d'autographes, etc.

son *Pompée* et ailleurs. Sa gratitude pour les maîtres de sa jeunesse est attestée par un exemplaire de ses œuvres, qu'il leur offrit en 1664, et que possède aujourd'hui la bibliothèque de la Sorbonne. A soixante-deux ans, il adressait encore une ode au P. Delidel, et la signait affectueusement *son très obligé disciple*, en ajoutant ce vers adroitement dérobé à Horace :

Quod scribo et placeo, si placeo, omne tuum est.

Enfin il traduisait en vers français des vers latins du P. de la Rue qui lui rendait d'ailleurs la pareille dans son élégant latin.

Ses débuts (1629-1636). — Reçu avocat le 18 juin 1624, il prit la charge d'avocat général à la table de marbre du Palais. C'était une charge fort légère, au dire des contemporains, la table de marbre ne connaissant que des eaux et forêts en appel et de la navigation en première instance. Aussi Corneille eut-il tout loisir de s'adonner à la vocation poétique qui le tourmenta de bonne heure, et de réserver ses talents d'avocat pour les mettre au service de ses héros, ce qu'il fera visiblement par exemple dès *le Cid* (acte V) et en maint endroit d'*Horace* et de *Cinna*. Il céda vite à son œstre poétique, et dès 1629, à vingt-trois ans, il débutait par une comédie, *Mélite*, qui obtint un très grand succès. La simplicité relative du plan, la décence des mœurs et le naturel du langage la distinguaient déjà des pièces en vogue. *Clitandre*, qui suivit en 1632, se rapprochait davantage des défauts applaudis par les contemporains. C'est un drame très compliqué, très obscur, mais où s'annonce pourtant un puissant esprit de combinaison. L'attention de Richelieu fut attirée sur le jeune poète par l'éclat de ces débuts et aussi peut-être par une pièce de vers composée à l'occasion d'un voyage de Louis XIII aux eaux de Forges (1633).

Il s'y écriait :

Me pauci his fecere parem, nullique secundum,

en un latin qui brave la modestie, mais qu'il allait avoir le droit de traduire bientôt en ces termes :

Je pense toutefois n'avoir point de rival
A qui je fasse tort, en le traitant d'égal.

Le cardinal, qui recrutait des collaborateurs pour son théâtre, l'admit alors au nombre des cinq *garçons poètes* chargés de lui broder un acte par tête et par mois, sur les canevas qu'il leur distribuait, étant ainsi assuré d'achever, en une révolution de lune, ces pièces dont l'action ne devait pas dépasser *une révolution de soleil*, selon le code d'Aristote devenu officiel de par Chapelain.

La Veuve (1633), essai qui n'est point sans mérite, *la Galerie du Palais* (1633), *la Suivante* (1634), et *la Place Royale* (1634), signalèrent cette période où, n'ayant pas ses coudées franches, Corneille tâtonnait et cherchait sa voie. Mais cette dépendance lui pesa bientôt comme un joug; aussi lui tardait-il de s'en délivrer. Or, le cardinal lui ayant un jour dit « qu'il fallait avoir un esprit de suite », parce qu'il s'était permis de changer quelque chose au canevas de l'acte III dont il était chargé dans *la Comédie des Tuileries*, il prétexta « des arrangements de sa petite fortune qui exigeait sa présence à Rouen », pour s'affranchir d'une sujétion importune (1635).

Maître enfin de lui-même, il put donc aborder sérieusement la tragédie; et *Médée*, qui date de 1635, annonce un génie encore indécis, mais commençant à prendre conscience de ses ressources. C'est alors qu'il fut amené à l'imitation des Espagnols par la très grande vogue dont leur littérature jouissait en France, surtout depuis une quinzaine d'années, et sans doute aussi par l'exemple de son ami Rotrou qui, depuis *la Bague de l'oubli* (1628) jusqu'à *Don Lope de Cordoue* (1650), tirera au moins onze de ses pièces du théâtre espagnol : à ces deux influences — et selon une tradition fameuse, mais dont un historien médiocre du théâtre nous est le seul garant [1], — il faudrait peut-être joindre les conseils de son compatriote, M. de Chalon, ancien secrétaire des commandements de la Reine mère, qui, en cette qualité, avait dû séjourner au pays du Cid et était venu se retirer à Rouen. Le premier emprunt qu'il fit au théâtre espagnol, *l'Illusion comique* (1636), eut une heureuse fortune, malgré l'invraisemblance de l'intrigue et l'exagération

1. De Beauchamps, *Recherches sur les théâtres de France depuis l'année 1161 jusqu'à présent,* Paris, Prault, 1735, t. II, p. 157.

des caractères. On y rencontre un capitan qui parle déjà par avance et d'instinct, pour ainsi dire, du même ton que le Cid, mais dans le vide d'une action trop mesquine pour des accents si relevés (acte II, sc. II, et acte III, sc. IV).

Le Cid (1636); Horace, Cinna, Polyeucte, Pompée, le Menteur, Rodogune (1640-1645). — Il y a donc, malgré ces symptômes, un abîme entre des tentatives inégales bien que généreuses et l'inspiration du *Cid*, représenté à la fin de décembre 1636, date à jamais mémorable d'un triomphe qui allait susciter les plus vives inimitiés. Nous dirons ailleurs avec plus de détail quel fut l'acharnement des confrères envieux qui se liguèrent contre le chef-d'œuvre. A leur tête marchait Scudéry, ce matamore qui, prenant pour de la verve le mouvement rapide et la stérile activité de ses esprits animaux, ne pouvait pardonner au public de préférer *le Cid* à son *Lygdamon* et à son *Amour tyrannique*. Son incurable vanité se mit aux ordres de Richelieu, dont les prétentions littéraires se compliquaient d'une susceptibilité trop ombrageuse contre un drame qui exaltait l'héroïsme castillan, au moment où l'on venait à peine de reprendre Corbie sur les Espagnols, et qui faisait applaudir une provocation, au lendemain des édits portés contre l'homicide folie du point d'honneur.

Parmi les tristesses de cette querelle que les *Sentiments de l'Académie* semblèrent pacifier par un arrêt équivoque, la fierté du poète eut pourtant une consolation dans les lettres de noblesse que valut à son père, en janvier 1637, l'éclatante renommée d'une victoire aussi incontestable que contestée. Mais la plus sûre réponse à des cabales impuissantes comme l'envie fut encore la protestation d'*Horace*, joué au commencement de l'année 1640. Les ennemis de Corneille n'auraient pas demandé mieux que de renouveler alors leurs manœuvres de la veille, si cette effervescence n'eût été découragée par une admiration unanime qui leur ferma la bouche. *Cinna*, qui succéda de près, eût d'ailleurs imposé silence aux plus récalcitrants.

Vers le même temps, Corneille entrait en relations avec l'hôtel de Rambouillet et dictait ses hommages à la *Tulipe* et à deux au moins des vingt-neuf fleurs symboliques de la *Guirlande* poétique offerte à Julie d'Angennes. Ce fut dans la fameuse

chambre bleue d'Arthénice qu'il lut *Polyeucte* à de belles dames, lesquelles se sentirent un peu offusquées par l'austérité d'un christianisme trop primitif. Godeau, l'évêque de Vence, prit même résolument parti contre le zèle excessif du néophyte, qu'il voulait excommunier du théâtre. Mais l'événement ne justifia point la froideur de cet accueil, et les nouveautés de ce drame religieux prirent une revanche décisive, dès sa première représentation, qui eut lieu, non en 1640, comme on l'a cru longtemps, mais au début de 1643.

Les années qui suivirent ne furent pas moins fécondes. Car l'hiver de 1643 à 1644 vit aussi paraître *Pompée*, et *le Menteur*, que l'on peut considérer comme le premier signal de la haute comédie. C'était frayer les voies à Molière. Après *la Suite du Menteur* (1644), qui réussit médiocrement, de l'aveu même de son auteur, ce dernier se retrouva tout entier dans *Rodogune* (1644), dont le cinquième acte est un des plus pathétiques qui aient honoré notre scène. Mais il échoua dans *Théodore, vierge et martyre*, moins heureuse que *le Véritable Saint-Genest* de son ami Rotrou. *Héraclius*, que Boileau appelait en prose « une espèce de logogriphe », et qu'il visait sans doute dans les vers où il s'écrie :

> Je me ris d'un acteur qui, lent à s'exprimer,
> . . . .
> D'un divertissement me fait une fatigue,

étincelle encore de beautés supérieures. Mais combien sensibles y sont déjà ces extraordinaires défaillances qui faisaient dire à Molière, au rapport de Voltaire, « qu'il y avait un lutin qui tantôt faisait à Corneille ses vers admirables, et tantôt le laissait travailler lui-même ».

Réception à l'Académie française (1647); Nicomède. L'Imitation (1651). — Le 22 janvier 1647, le grand homme était élu enfin à l'Académie française, qui répara ses torts, puisqu'elle lui avait préféré MM. de Salomon et du Ryer. Il y remplaçait un sieur Baudry, créature du duc de Longueville, et sa réception n'eut lieu que le 14 février 1650. Les troubles de la Fronde allaient éclater, et les lettres devaient en souffrir. Nommé provisoirement procureur des États de Normandie,

Corneille profita cependant d'une éclaircie pour produire un opéra, *Andromède*, et une comédie héroïque, *Don Sanche*, qui attestent sa souplesse inventive. *Nicomède* fut aussi joué, non sans applaudissement, en janvier ou février 1651. Mêlé d'éléments tragiques et comiques, ce drame est bien le contemporain de cette échauffourée politique où l'esprit et les bons mots égayaient nos folies et nos désastres. Mais *Pertharite* ne réussit point à distraire une indifférence que déplorait cette boutade de Scarron :

Il n'est saltimbanque en la place
Qui mieux ses affaires ne fasse
Que le meilleur comédien,
Soit François, soit Italien.
De Corneille les comédies,
Si magnifiques, si hardies,
De jour en jour baissent de prix.

Affligé de cette solitude où languissait son art, il fit diversion à son chagrin en continuant à traduire l'*Imitation*, dont les vingt premiers chapitres avaient paru le 15 novembre 1651. Il avait été invité à cette pieuse entreprise par la régente Anne d'Autriche et par ses anciens maîtres de la congrégation. Marguillier de la paroisse de Saint-Sauveur, l'auteur de *Polyeucte* et de *Théodore* accomplissait d'ailleurs cette tâche comme un devoir de fervente dévotion qui plaisait à son âme sincèrement chrétienne. En 1658, il croyait même avoir renoncé pour toujours au théâtre; mais ce sont là serments de poète, et les sollicitations du surintendant Fouquet n'eurent pas de peine à tirer de sa retraite celui qui écrivait alors :

Je sens le même feu, je sens la même audace,
Qui fit plaindre le Cid, qui fit combattre Horace;
Et je me trouve encor la main qui crayonna
L'âme du grand Pompée, et l'esprit de Cinna.

Cette illusion ne fut point dissipée par *Œdipe* (1659), *la Toison d'Or*, *Sophonisbe* (1663), *Sertorius* et *Othon* (1664), car ces pièces reçurent un accueil si favorable qu'il surprend un peu la postérité.

Le déclin (1664-1674). — Mais ce bonheur constant ne tarda point à se démentir, et nous touchons à la crise doulou-

reuse qui mêla tant d'amertume aux dernières années de sa vie. On sait en effet que, malgré des parties vigoureuses et des esquisses encore remarquables par leur relief, *Agésilas*, *Attila* et *Pulchérie* ne purent lutter contre une renommée naissante, qui allait éclipser celle de Corneille. *Tite et Bérénice* (1670), qui le mit directement aux prises avec son jeune rival, prouva trop que l'heure du silence était venue pour sa languissante vieillesse. Mais il lui en coûtait de se l'avouer; et la tragédie-ballet de *Psyché* (1674), où Molière fut son collaborateur, lui déroba le sentiment d'une décadence que *Suréna* finit par déclarer à tous les yeux. Il lui fallut bien comprendre alors que la carrière appartenait désormais sans partage à l'auteur d'*Andromaque*, de *Britannicus*, de *Bérénice*, de *Bajazet* et de *Mithridate*.

Tandis que venait retentir dans sa retraite l'écho des applaudissements qui lui semblaient coupables d'ingratitude, des malheurs de famille affligèrent son foyer pauvre et solitaire. De son mariage en 1641 avec Marie de Lampérière, fille du lieutenant général aux Andelys, il avait eu deux fils, qu'il perdit successivement. L'un d'eux, déjà blessé sous les murs de Douai, périt au siège de Grave, à la tête d'une compagnie de cavalerie qu'il commandait en qualité de lieutenant. Cet isolement se compliqua bientôt de gêne domestique. Car sa gloire n'avait enrichi que notre littérature, et il en fut réduit à solliciter plus d'une fois près de Colbert, dans des lettres lamentables, ou près du roi, avec des rimes chagrines, la modique pension dont les arrérages étaient souvent oubliés. On cite même, à ce propos, mais sans en établir l'authenticité, une lettre qu'un Rouennais aurait écrite à un de ses amis en 1679, et où on lit : « J'ai vu hier M. Corneille, notre parent et ami; il se porte assez bien pour son âge. Il m'a prié de vous faire ses amitiés. Nous sommes sortis ensemble après le dîner, et en passant par la rue de la Parcheminerie, il est entré dans une boutique pour faire raccommoder sa chaussure qui était décousue. Il s'est assis sur une planche, et moi près de lui; et lorsque l'ouvrier eut refait, il lui donna trois pièces qu'il avait dans sa poche. Lorsque nous fûmes rentrés, je lui ai offert ma bourse; mais il n'a point voulu la recevoir, ni la partager. J'ai *pleuré* qu'un si grand génie fût en cet excès de misère. »

Au commencement de 1680, à soixante-quatorze ans, il présentait au dauphin, à l'occasion de son mariage, un placet qui faisait appel à ses générosités. On y lit ces vers, les derniers qu'il ait écrits :

De quel front oserai-je, avec mes cheveux gris,
Ranger autour de moi les Amours et les Ris?
Ce sont de petits dieux, enjoués, mais timides,
Qui s'épouvanteraient dès qu'ils verraient mes rides;
Et ne me point mêler à leur galant aspect,
C'est te marquer mon zèle avec plus de respect.

En 1683, il dut vendre sa maison de la rue de la Pie, où il était né, pour payer l'amortissement de la pension de sa fille Marguerite, religieuse au couvent des dominicaines. Après les polémiques récentes sur ce sujet [1], il reste probable que son dénûment s'accrut à ce point, dans les derniers temps de sa vie, qu'il n'eût peut-être pas laissé de quoi se faire enterrer, sans le secours trop tardif de deux cents louis qu'obtint de Louis XIV l'indignation généreuse de Boileau. Peu de jours après, Corneille mourut, dans la nuit du 30 septembre au 1er octobre 1684.

L'homme : son caractère. — Voici son portrait *de visu* par son neveu Fontenelle : « Il était assez grand et assez plein, l'air fort simple, et fort commun, toujours négligé, et peu curieux de son extérieur. Il avait le visage assez agréable, un grand nez, la bouche belle, les yeux pleins de feu, la physionomie vive, des traits fort marqués et propres à être transmis à la postérité dans une médaille ou dans un buste. Sa prononciation n'était pas tout à fait nette, il lisait ses vers avec force, mais sans grâce. » Cette simplicité de manières et cette négligence dans la tenue allaient assez loin pour que Vigneul Marville (Bonaventure d'Argonne) écrive : « La première fois que je le vis je le pris pour un marchand de Rouen ». D'ailleurs cette modestie de sa tenue se retrouvait dans son caractère; il ne réclamait sa gloire que quand d'indignes rivaux la niaient; mais à l'Académie il n'avait pas besoin qu'on lui dît, comme à son Horace :

Laisse en entrant ici tes lauriers à la porte,

1. Voir la *Revue d'art dramatique*, 1er juin 1888 : *Le Soulier de Corneille*; et aussi l'éloquente peinture (salon de 1892) inspirée par la page ci-dessus de M. G. Merlet à M. Chicotot, qui en a pris plusieurs lignes pour légende.

témoin ce passage de la réponse de son digne rival Racine à Thomas Corneille, élu en 1685, à la place de son frère : « Après avoir paru en maître et, pour ainsi dire, régné sur la scène, il venait, disciple docile, chercher à s'instruire dans nos assemblées; laissait, pour me servir de ses propres termes, laissait ses lauriers à la porte de l'Académie; toujours prêt à soumettre son opinion à l'avis d'autrui, et de tous tant que nous sommes, le plus modeste à parler, à prononcer, je dis même sur des matières de poésie ».

LE CID

(1636)

I. — Faits historiques.

Popularité du Cid. — Au moment où *le Cid* fit son apparition, les esprits semblaient dans l'attente. Si la poésie, après Malherbe, n'en était plus à son coup d'essai, elle n'avait pourtant pas eu son œuvre maîtresse, digne de passionner et d'enlever le public. Or cette victoire décisive, c'est Corneille qui, suivant la remarque de Sainte-Beuve, la remporta, vers la fin de décembre 1636[1], à l'heure où Corbie venait d'être reprise sur les Espagnols (14 novembre 1636), alors que, tous les cœurs ayant été émus d'une crise périlleuse, on commençait seulement à respirer librement et à pleine poitrine. Ce dut être un vrai jour de fête que celui qui vit surgir, après des commencements obscurs, cette *merveille* où se révélait enfin, avec le génie d'un grand poète, l'idéal de l'art tragique.

Définitivement établi dans la première quinzaine de janvier 1637, le succès alla toujours grandissant. A la date du

1. Les frères Parfaict nous disent (t. VI, p. 91) : « *Le Cid* fut représenté vers la fin de novembre 1636 ». D'autre part, au reçu de la lettre de Mondory citée plus bas, Chapelain écrit, à la date du *22 janvier 1637* : « *Depuis quinze jours* le public a été diverti du *Cid* ». En attendant d'autres documents, prenons la moyenne, soit la seconde moitié de décembre.

18 janvier 1637, le fameux acteur Mondory, le *Roscius auvergnac*, comme l'appelle avec admiration Mairet, écrivait à Balzac : « Je vous souhaiterais ici, pour y goûter entre autres plaisirs, celui des belles comédies qu'on y représente et particulièrement d'un *Cid* qui a charmé tout Paris. On a vu seoir en corps aux bancs de ses loges ceux qu'on ne voit d'ordinaire que dans la Chambre dorée et sur le siège des fleurs de lis. La foule a été si grande à nos portes, et notre lieu s'est trouvé si petit que les recoins du théâtre qui servaient les autres fois comme de niches aux pages ont été des places de faveur pour les cordons bleus; et la scène y fut d'ordinaire parée de croix de chevaliers de l'Ordre. » Pellisson atteste de son côté « qu'on ne pouvait se lasser de cette pièce. On n'entendait autre chose dans les compagnies. Chacun en savait quelque partie par cœur; on la faisait apprendre aux enfants, et il était passé en proverbe de dire : *Cela est beau comme le Cid.* » « Ne vous êtes-vous pas souvenu, répliquera Corneille à Scudéry, que *le Cid* a été représenté trois fois au Louvre et deux fois à l'hôtel de Richelieu? »

Non seulement « tout Paris pour Chimène *eut* les yeux de Rodrigue », mais, traduite dans toutes les langues de l'Europe, « hors l'esclavone et la turque [1] », cette tragédie [2] fut imitée, comme un original, par les Espagnols eux-mêmes qui en avaient conçu la première idée. Car en 1652, sous le titre de *El Honrador de su padre*, il en parut à Madrid une version, dont l'auteur était don Juan Bautista Diamante, que Voltaire, pour le dire en passant, crut, bien à tort, antérieur à Corneille. Rappelons qu'heureuse de voir les passions et les caractères de sa chère patrie reproduits avec tant de puissance, Anne d'Autriche témoigna ses bonnes grâces au poète, en donnant des lettres

1. Témoignage de Fontenelle. Voir, dans l'édition des *Grands Écrivains* (Hachette), t. XII, p. 521 et suiv., la liste des traductions étrangères du *Cid*. En Allemagne, traduit par *Grefflinger* (1650), par Clauss Isaac (1655), Gottfried Langen (1699), etc., *le Cid* donna le signal de l'imitation française qui régna jusqu'à Lessing, par Gottsched et son école. (Voir *Lessing et le goût français en Allemagne* de M. Crouslé, Paris, Durand, 1863.)

2. C'était une *tragi-comédie*. « On appelait ainsi, dit Geoffroy, un drame dont les acteurs étaient d'un rang distingué, et qui se terminait heureusement (exemple l'*Amphitryon* de Plaute), ou bien celui dont la catastrophe était funeste, lorsque les acteurs étaient d'une classe commune (exemple *Scédase ou l'Hospitalité violée* de Hardy, dont le sujet plaisait tant à Corneille).

de noblesse à son père qui, depuis vingt ans, remplissait l'office de maître particulier des eaux et forêts en la vicomté de Rouen.

Le lendemain du triomphe; griefs du cardinal. — Ce fut donc un triomphe éclatant, mais dont le lendemain prouva que l'insulte fait souvent cortège à la gloire et que, suivant le vers aussi trouvé que cherché de Béranger :

De tout laurier un poison est l'essence.

On sait en effet quelle cabale s'insurgea contre un rival qui sortait de pair, et qu'elle prétendit étouffer de ses clameurs l'explosion de l'applaudissement universel. Dans cette émeute de pamphlets écœurants, où l'envie est aggravée de sottise, ce qu'il y a de plus triste, c'est la complicité clandestine ou avouée du grand ministre qui, de loin ou de près, encouragea ce déchaînement d'une impuissante médiocrité. Sous ses rancunes se cachait certainement la vanité du poète; car il eut l'ambition de diriger souverainement les lettres comme les affaires; et, ayant enrôlé Corneille dans le groupe dit des cinq auteurs [1], il ne lui pardonnait ni de s'y être montré indépendant, ni d'en être sorti pour aller au-devant d'une gloire si éclatante. Il nous en coûte pourtant d'expliquer seulement par des raisons mesquines ce que Tallemant des Réaux appelle *la jalousie enragée du cardinal* [2]; et sans justifier l'attitude de celui qui « faisait de si mauvais vers avec Colletet, et de si bonne politique à lui tout seul [3] », nous inclinons à croire que des pensées d'un autre ordre se mêlèrent aux rancunes du confrère dramatique.

Dans son discours de réception à l'Académie, M. Alexandre Dumas fils prêtait à Richelieu ce discours où la fantaisie d'un paradoxe ingénieux recouvre une part de vérité : « Quoi! c'est au moment où j'essaie de refouler et d'exterminer l'Espagnol

1. Il faisait jouer sur son théâtre du Palais-Cardinal des tragédies ou comédies, dont le plan, imaginé par lui, devait être mis en vers par l'Étoile, Colletet, Boisrobert, Rotrou et Corneille. Dans ce répertoire, citons *Mirame*, *la Grande Pastorale*, *l'Aveugle de Smyrne*, et *les Tuileries*.

2. Boisrobert « fit jouer *le Cid* en ridicule devant Son Éminence par des laquais et des marmitons ». Lorsque don Diègue dit à son fils : *Rodrigue, as-tu du cœur?* le parodiste répondait : « Je n'ai que du carreau ».

3. Ce trait est de M. le comte d'Haussonville (Réponse au discours de réception à l'Académie française de M. Alexandre Dumas, 11 février 1875).

qui harcèle la France de tous les côtés; qui, vaincu au Midi, reparait à l'Est, qui, vaincu à l'Est, menace au Nord; c'est quand j'ai à combattre, à Paris même, les révoltes et les conspirations que l'Espagnol me suscite; c'est quand une reine espagnole, encore jeune, correspond secrètement avec son frère le roi d'Espagne et prête les mains à toutes les conspirations qu'une cour légère et ignorante trame contre moi, sans se douter du mal qu'elle fait à la France; c'est en un pareil moment que tu viens exalter sur la scène française la littérature et l'héroïsme espagnols! Tu ne vois donc pas que tu conspires, toi aussi, que tu gênes mes desseins, et que, plus tu as de talent, plus je dois te combattre? » C'est une légende substituée à une autre.

Observons seulement qu'aux yeux d'un ministre ombrageux Corneille pouvait paraître, en célébrant l'Espagne, oublier un peu trop, dans la candeur de son génie, de quelle situation politique on sortait à peine. Constatons d'ailleurs que le parterre l'oubliait comme lui, et que, moins rancunier que Son Éminence, content de voir l'Espagnol chassé du sol français depuis un mois, il ne marchandait pas ses applaudissements à la bravoure d'un ennemi vaincu.

La question espagnole. — On avouera du moins qu'à l'heure où *le Cid* se produisit sur la scène, il pouvait ajouter aux embarras d'une situation difficile, et susciter de légitimes ombrages chez un homme d'État qui tenait en main l'épée de la France. N'est-ce pas en 1636 que Piccolomini revint d'Allemagne en toute hâte, ferma la retraite aux maréchaux de Châtillon et de Brézé, envahit la Picardie, prit la Capelle, enleva le Catelet et s'empara de Corbie, sur la Somme, à trente lieues de Paris? On se rappelait encore la consternation répandue par cette nouvelle. Lorsque des avant-postes ennemis se montrèrent aux environs de Compiègne, l'alarme fut telle que Richelieu lui-même faillit en être un instant déconcerté; mais réconforté par le surintendant Bullion, et surtout par le Père Joseph qui le traita, dit-on, de *poule mouillée*, il ne tarda pas à retrouver sa présence d'esprit, parcourut la ville à cheval, releva partout les courages, enrôla les gens du peuple, improvisa une armée de quarante mille hommes, et, après avoir

repris Corbie, réussit enfin à refouler l'Espagnol jusqu'aux frontières.

Entre la mauvaise humeur du cardinal devant le succès du *Cid* et celle de Napoléon Ier proscrivant le livre dans lequel Mme de Staël exaltait l'Allemagne, au moment même où celle-ci soulevait contre nous une coalition européenne, il y a donc une différence à faire, et qui n'est pas en faveur du premier.

Le Cid et les édits contre le duel. — N'oublions pas d'ailleurs que *le Cid* était une apologie du point d'honneur, de ce préjugé qui bravait des édits sévères lancés contre la fureur du duel. Le comte ne disait-il pas à don Arrias, qui le pressait de réparer un outrage :

Ces satisfactions n'apaisent point une âme;
Qui les reçoit n'a rien, qui les fait se diffame;
Et de pareils accords l'effet le plus commun
Est de perdre d'honneur deux hommes au lieu d'un?

Ce passage parut même si téméraire qu'il dut être retranché; car il s'agissait là d'une question encore toute vive; et des feux mal éteints risquaient de se rallumer. Oui, nous nous figurons que la provocation de Rodrigue suscita comme un frisson dans les rangs de la jeune noblesse, et que plus d'une épée dut alors brûler le fourreau. Il y eut donc là de quoi faire froncer le sourcil au maître impérieux et hautain qui, dix ans auparavant, après avoir fait décapiter le duelliste Montmorency-Boutteville, adressait à un parent du malheureux, à Henri II de Montmorency, sa future victime lui aussi, un billet commençant par ces mots : « L'*accident* qui est arrivé à M. de Boutteville », et qui avait écrit au roi, en lui demandant la tête de Des Chapelles et du susdit Boutteville, coupables de s'être battus sous la lanterne même de l'édit interdisant le duel, sous peine de mort : « Il ne s'agit plus d'une simple infraction des édits, mais d'une habitude à rompre, d'une profession publique de mépriser l'autorité royale, de violer toute sorte de loi dont le respect est le fondement des États.... Ces Messieurs ont toujours fait les *gladiateurs à gages*, et réduit en art ce qui ne tend qu'à la destruction de la nature. Au lieu que jusqu'ici les duels n'ont été en usage que pour repousser les injures particulières, il semble

qu'ils ne les aient recherchés que pour en faire au public, surtout en cette dernière occasion où ils ont violé la dignité de votre personne, les lois du royaume, et la majesté de la Justice, où ils ont choisi Paris, un lieu public, la Place Royale, pour jouer à la vue de la cour, du Parlement et de toute la France, une sanglante et fatale tragédie pour l'État.... Il est question de couper la gorge au duel, ou aux édits de Votre Majesté. »

La cabale; Excuse à Ariste; Observations sur le Cid; la lettre de Boisrobert (1637); Sentiments de l'Académie sur le Cid (1638). — A ces griefs envenimés par des haines obscures il fallait pourtant une occasion. Corneille eut l'imprudence de l'offrir. Le prétexte des hostilités fut l'*Excuse à Ariste* : on affecta de voir un orgueilleux défi dans ces accents de légitime fierté :

Pour me faire admirer, je ne fais point de ligue,
J'ai peu de voix pour moi, mais je les ai sans brigue,
Je satisfais ensemble et peuple et courtisans,
Et mes vers en tous lieux sont mes seuls partisans.
Par leurs seules beautés ma plume est estimée;
Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée,
Et pense toutefois n'avoir point de rival
A qui je fasse tort en le traitant d'égal.

Mairet engagea l'attaque par une réponse de *l'Autheur du vray Cid espagnol à son traducteur françois*, composée de six stances injurieuses qu'il signa *don Baltazar de la Verdad*, et dont voici la fin :

Ingrat, rends-moi mon Cid jusques au dernier mot;
Après, tu connaîtras, Corneille déplumée,
Que l'esprit le plus vain est souvent le plus sot,
Et qu'enfin tu me dois toute ta renommée.

A cet outrage Corneille riposta par un rondeau malencontreux, que terminait un mot plus que vif, et dont nous ne citerons que ce début :

Qu'il fasse mieux, ce jeune jouvencel
A qui *le Cid* donne tant de martel,
Que d'entasser injure sur injure,
Rimer de rage une lourde imposture,

Et se cacher ainsi qu'un criminel.
Chacun connaît son jaloux naturel,
Le montre au doigt comme un fou solennel....

Que Scudéry ait cru sincèrement se reconnaître dans ce trait, bien que Mairet l'eût relevé pour son compte, ou qu'il en ait pris texte pour donner cours à sa jalousie, toujours est-il qu'il s'empressa de publier les *Observations sur le Cid*, diatribe où il s'évertuait à prouver :

Que le sujet n'en vaut rien du tout,

Qu'il choque les principales règles du poème dramatique,

Qu'il manque de jugement en sa conduite,

Qu'il a beaucoup de méchants vers,

Que presque tout ce qu'il a de beautés sont dérobées.

Corneille se défendit, et prit même l'offensive dans une *lettre apologétique* dont la dignité ne fit qu'offenser ses ennemis, parmi lesquels on regrette de rencontrer, à côté du ridicule Claveret, Mairet (1604-1685), qui avait eu l'honneur de faire applaudir, en 1634, dans sa *Sophonisbe*, la première en date de nos tragédies régulières, et que le succès de l'auteur du *Cid* était venu inquiéter dans la possession de sa gloire. Voyant que le public restait indifférent à ses libelles, Scudéry mit tout en œuvre pour intéresser à sa cause l'Académie française, et l'inviter à juger en dernier ressort. Tel fut l'objet d'une solennelle requête de sa part qui flattait le désir secret du cardinal. Mais les plus judicieux de cette compagnie répugnaient à ce rôle d'arbitres, dont l'arrêt pouvait déplaire aux deux partis. D'ailleurs les statuts de l'Académie exigeaient, en pareil cas, le consentement de l'auteur par cette clause expresse, que le Parlement y avait fait prudemment insérer, lors de sa fondation, et justement par défiance du fondateur : « L'Académie ne pourra connaître que de la langue française et des livres qu'elle aura faits, *ou qu'on exposera à son jugement* ». On fit donc la sourde oreille; alors Boisrobert, chargé de la négociation qui devait obtenir l'aveu de l'auteur, obséda Corneille de sollicitations si importunes qu'après de longs pourparlers, celui-ci finit par dire : « Messieurs de l'Académie peuvent faire ce qu'il leur plaira ». On s'empressa de fonder sur cette réponse la juridiction qu'invoquait Richelieu; et, le 16 juin 1637, ne

pouvant plus reculer, les académiciens nommèrent trois commissaires, MM. de Bourzey, Chapelain et Desmarets, auxquels fut déféré l'*Examen général du Cid*, se réservant d'ailleurs, pour eux tous, celui du détail des vers. De cette collaboration résulta bientôt un rapport [1] soumis au cardinal, qui le fit apostiller en sept endroits [2] par M. Citois, son premier médecin, et approuva l'ensemble, mais en exprimant le vœu qu'on y jetât « quelques poignées de fleurs ». Pour lui complaire, on confia le manuscrit à MM. de Serizay, de Cérisy, de Gombaud et Sirmond qui eurent charge de le polir. Ils s'en acquittèrent avec tant de zèle qu'après la lecture des premières feuilles, Son Éminence jugea cette fois « qu'on y avait apporté trop d'ornement et de fleurs », et suspendit l'impression. Enfin, au bout de cinq mois [3] consacrés à des retouches que contrôla de près ce ministre « qui avait toutes les affaires du royaume sur les bras et toutes celles de l'Europe dans la tête [3] », la rédaction de Chapelain mérita son agrément.

Dans l'intervalle, la guerre s'était ralentie [4]. Toute polémique

1. Il appartient à la Bibliothèque nationale, où il figure sous le nº 5541 du *Supplément français*.

2. Deux au moins de ces apostilles sont de sa main. On y lit, entre autres notes (p. 5 du manuscrit) : « L'applaudissement et le blâme du *Cid* n'est qu'entre les doctes et les ignorants, au lieu que les contestations sur la *Jérusalem* et le *Pastor Fido* ont été entre les gens d'esprit ».

3. « Registres, 23 novembre 1637 », dit ici, dans son *Histoire de l'Académie*, Pellisson, de qui sont aussi les passages ci-dessus entre guillemets.

4. Citons les derniers vers d'un sonnet contre les ennemis du *Cid* :

> Corneille sait porter son vol si près des cieux
> Que, s'il ne s'abaissait pour vous combattre mieux,
> Vos coups injurieux ne pourraient pas l'atteindre.

Voici encore un quatrain curieux :

> Toi dont la folle jalousie
> Du Cid te veut rendre vainqueur,
> Sois satisfait : ta frénésie
> Te fait passer pour un vain cœur.

Mentionnons enfin le *Jugement du Cid composé par un bourgeois de Paris, marguillier de sa paroisse*, in-8, sans lieu, ni date, et l'*Épître familière du sieur Mayret au sieur Corneille sur la tragi-comédie du Cid* (4 juillet 1637), parmi d'autres pièces plus ou moins curieuses, en tout vingt-neuf pamphlets relatifs à a querelle du *Cid* — non compris les *Observations* de Scudéry, et les *Sentiments de l'Académie*, — réédités tout récemment par les soins de M. Armand Gasté et de la *Société des bibliophiles normands*. (Voir cette collection à la bibliothèque de l'Institut; et pour le détail de la querelle, l'édition des *Grands Écrivains*, Hachette, t. III et XII.)

fut même arrêtée court par une lettre que Boisrobert adressait à Mairet, le 5 octobre 1637, sur l'ordre de Richelieu. Ce document prouve, à n'en pas douter, qu'il ne cessa jamais d'avoir l'œil et la main dans les intrigues que son secrétaire appelle par euphémisme « des contestations d'esprit agréables et des railleries innocentes ». Mais à la veille du jour où *le Cid* allait être, selon la propre expression de Boisrobert, « assez mal mené par les sentiments de l'Académie », comme l'annonçait formellement le secrétaire de Son Éminence, une volonté souveraine crut convenable d'étouffer la querelle. « Son Éminence, dit Boisrobert, m'a commandé de remontrer à M. Corneille le tort qu'il se faisait, et de lui défendre de sa part de plus faire de réponse s'il ne voulait pas déplaire.... Elle m'a commandé de vous écrire que si vous voulez avoir la continuation de ses bonnes grâces, *vous mettiez toutes vos injures sous le pied*, et ne vous souveniez plus que de votre ancienne amitié, que j'ai charge de renouveler sur la table de ma chambre, à Paris, quand vous serez tous rassemblés. » Il ajouta en son nom : « Pour vous dire ingénuement ce que je pense de toutes vos procédures, j'estime que vous avez suffisamment puni ce pauvre M. Corneille de ses vanités, et que ses faibles défenses ne demandaient pas des armes si fortes et si pénétrantes que les vôtres ».

Tandis que les débats étaient clos si brusquement, Balzac faisait la leçon à Scudéry dans une lettre qui fut rendue publique à la fin de 1637 ou au commencement de 1638, et dont la convenance et la mesure honorent tout ensemble son goût et son caractère. Il y laissait entendre poliment que « toute la France entre en cause avec Corneille ». « Savoir l'art de plaire, écrivait-il, ne vaut pas tant que savoir plaire sans art », c'est-à-dire « encore que ce ne soit pas par le chemin d'Aristote ni par les adresses de sa poétique ». Sa conclusion était que « si *le Cid* est coupable, c'est d'un crime qui a eu récompense; s'il est puni ce sera après avoir triomphé; s'il faut que Platon le bannisse de sa république, il faut qu'il le couronne de fleurs en le bannissant, et ne le traite pas plus mal qu'il a traité autrefois Homère ».

Enfin parurent en 1638 les *Sentiments de l'Académie*. Sensée,

non sans quelque lourdeur, judicieuse, ingénieuse même, mais avec trop de réserves, modérée dans la forme, mais sévère au fond, puisqu'elle condamnait le sujet comme « immoral et dénaturé », cette censure, malgré toute sa diplomatie, ne réussit pas plus à satisfaire la malveillance de Richelieu et les prétentions de Scudéry, qu'à diminuer la gloire du poète que le public admirait obstinément, témoin les fameux vers de Boileau :

En vain contre *le Cid* un ministre se ligue;
Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue.
L'Académie en corps a beau le censurer,
Le public révolté s'obstine à l'admirer.

« On ne se cotise pas, dit Sainte-Beuve, pour sentir une flamme; on ne plaide pas la passion devant la raison. » Pourtant La Bruyère était fondé à vanter cette pièce comme « l'une des meilleures critiques qui aient été faites sur aucun sujet ». Sans doute on y peut relever dans les « Remarques sur les vers » des observations mesquines, des corrections qui frisent le ridicule, mais les « Sentiments de l'Académie » proprement dits ont une grande portée critique et qui date. Ils n'ont guère qu'un tort, mais grave : c'est, malgré l'effort visible pour « tenir la balance droite », comme l'écrivait Chapelain à Scudéry, celui de paraître prendre parti pour la médiocrité prudente contre les heureuses hardiesses du génie.

Telle quelle, cette critique eut du moins le bon effet d'animer à de nouveaux exploits dramatiques le grand homme qui avait le cœur et le caractère de ses héros.

II. — Étude littéraire.

Corneille et Guilhem de Castro. — Ce fut à l'Espagne que Corneille dut non seulement le sujet de sa pièce, mais tous les personnages qu'il y représente et la plupart des incidents qui la composent. Stimulé par son penchant naturel qui le portait vers la patrie de l'héroïsme chevaleresque, et obéissant aux diverses influences que nous avons signalées plus haut, il jeta son dévolu sur un drame intitulé *la Jeunesse du Cid* (*Las mocedades del Cid*), que son auteur, Guilhem de Castro, né en 1567,

avait fait jouer à Valence en 1618, et dont le héros était populaire, en France même, dix ans avant que Corneille s'en emparât, comme on vient de le prouver récemment[1]. C'était une suite d'épisodes épiques détachés des vieilles chroniques et des romanceros que l'imagination populaire avait consacrés à la légende de son Achille national, Rodrigue Diaz de Bivar, surnommé le *Campeador*. Dans la première partie de sa vaste composition, Guilhem racontait, en trois journées séparées par de longs intervalles[2], les amours du Cid et de Chimène, le duel qui élève entre eux une barrière infranchissable, la vendetta qu'impose à la fille du mort sa piété filiale, les prouesses qui sauvent à la fois l'Espagne et Rodrigue, le combat singulier dont une amante doit être le prix, enfin l'union traversée par tant d'obstacles, mais appelée par tous les vœux comme la récompense d'un héroïsme qui, sans étouffer la passion, n'a pas cessé d'obéir à l'honneur. Dans ce rapide résumé, nous reconnaissons d'avance toute la tragédie de Corneille ; et cependant, malgré ces apparences, elle est originale par le mérite d'une imitation aussi indépendante que féconde.

Imitation originale; différence des deux systèmes dramatiques. — Pour le démontrer, il nous faudrait analyser parallèlement les deux œuvres[3]; mais l'une étant trop compliquée, l'autre trop connue, bornons-nous à indiquer les différences qui transforment les emprunts et en font presque oublier l'origine. Nous sommes ici en présence de deux systèmes dramatiques tout opposés. L'un, qui se joue en toute liberté dans l'espace et le temps, n'obéit à aucune contrainte; il embrasse une longue période d'histoire nationale, et en déroule toutes les phases dans la biographie d'un héros que le poète peut suivre de près, comme un témoin familier, à la manière des poètes cycliques de l'ancienne Grèce, ou des trouvères épiques de la vieille France, depuis le jour où on lui

1. Voir la thèse de M. E. Roy, *De Joan. Lud. Guezio Balzacio contra dom. Joan. Gulonium disputante* (*Querelle littéraire de Balzac et du P. Goulu*), Paris Hachette, 1892.

2. Dix-huit mois séparent la troisième journée de la première. Le premier acte dure un jour, le deuxième trois mois, le troisième un peu moins.

3. On trouvera cette analyse comparative dans l'édition des *Grands Écrivains*, t. III, p. 207-238.

chausse les éperons jusqu'à celui qui verra ses reliques invincibles reposer en paix à côté de sa Chimène. Incidents particuliers de sa vie, aspects d'une scène changeante, contrastes solennels ou comiques, accessoires grandioses ou plaisants qui accompagnèrent ses aventures et leur servirent de cadre, tout se groupe, se croise et se heurte dans ce panorama qui nous transporte, sans autre souci que l'unité d'intérêt, d'un palais dans une salle publique, d'une ville dans une autre, d'une salle de conseil sur un champ de bataille, de manière à mêler les surprises de l'imprévu à la peinture de toute une société disparue. De l'ampleur, de la variété, le relief du détail réel, l'exactitude du costume, l'expression qui précise, la couleur qui localise, voilà les avantages de cette inspiration toute populaire qui parle aux yeux et amuse la curiosité, mais la dissipe et l'étourdit par le pêle-mêle d'une action diffuse et discursive, plus épique que dramatique.

La poétique de Corneille; analyse psychologique d'une crise morale. — L'autre procédé, celui que Corneille inaugure, paraît au premier abord moins vivant et trop abstrait. Mais ce qu'il perd en surface, il le gagne en profondeur. Au lieu de faire, comme Guilhem de Castro, une sorte de voyage de long cours, qui nous promène à travers mille légendes enchevêtrées et entrelacées de manière à fatiguer l'attention du spectateur, il se réduit à l'étude d'une crise unique, enfermée dans des limites étroites qui obligent le poète à condenser une matière éparse pour faire œuvre d'art, et d'art tout français, c'est-à-dire de réflexion, de choix et de goût. Au mouvement, au tapage, à la succession rapide des décors et des épisodes où s'égayait et se perdait parfois une fantaisie exubérante, il va substituer l'analyse d'une situation morale où il cherche l'homme lui-même plus que l'individu, et la vérité définitive des sentiments plus que la vraisemblance passagère des mœurs ou des caractères. Supprimant donc les longueurs, les accidents particuliers, les dissonances ou les hasards qui ne sont que des arabesques courant sur le canevas de la fable, il la dégage de ces broderies, et tourne en psychologie tout ce qui n'était dans son modèle que caprice pittoresque et combinaison extérieure. Il élimine, il approprie, il condense, il clarifie et solidifie en

quelque sorte des éléments trop flottants auxquels manquait un centre d'attraction. Mettre des passions aux prises, non en incarnant chacune d'elles dans des personnages différents, sortes de marionnettes héroïques aux élans rectilignes, mais en choisissant pour théâtre du conflit de ces passions l'âme consciente et tourmentée d'un seul et même personnage, voilà quel fut le coup de maître de Corneille. Il rencontra le germe de cette formule dans *le Cid* de Guilhem de Castro, et la dégageant de toutes les outrances de ton et de goût de son modèle, il trouva sa voie, qui devait être celle de la tragédie française, « comme on découvre, a dit Voltaire, un sentier couvert de ronces et d'épines ». Mais le sentier existait déjà, ne l'oublions pas, et la dette de Corneille envers Guilhem de Castro reste grande. Pour en sentir l'étendue, ne suffit-il pas de rappeler que l'idée première et le dessein général de l'entrevue de Chimène et du Cid, après que ce dernier a tué le comte, étaient déjà dans l'original espagnol? Quel trait de lumière pour le père de la tragédie psychologique! Quelle révélation de la puissance dramatique de ces *combats du cœur* dans lesquels tout *l'art consiste principalement*, suivant le mot de Voltaire à l'adresse du grand Corneille [1].

Comparaison du procédé espagnol et du français. — Cette réserve faite sur le fond, et pour rendre pleine justice à l'auteur espagnol qui eut l'honneur de suggérer la merveille du *Cid*, quelques exemples rendront plus manifeste, chez Corneille, l'intention d'accommoder aux exigences d'un public français tous les motifs dont il s'empare en les modifiant avec une habileté dès lors magistrale.

Ce parti pris se révèle dès les premières scènes. Dans le drame espagnol, tout le début est en tableaux. On y voit Rodrigue qui vient faire la veille des armes; c'est le roi lui-même qui le reçoit chevalier, selon la formule, en grande cérémonie, devant l'autel de saint Jacques, en présence de la reine,

1. On mesurera à la fois la force du génie de Corneille et l'étendue de sa dette envers son modèle, en comparant d'abord l'entrevue de Chimène et du Cid, dans Corneille (acte III, sc. IV), à son analogue dans Guilhem de Castro, édition des *Grands Écrivains*, t. III, p. 223, et ensuite en lisant la deuxième entrevue (acte V, sc. I) où Corneille a décuplé, en le renouvelant, l'effet pathétique que lui avait suggéré son modèle.

de Chimène et de l'Infante, dont la rivalité commence dès cette heure, et va se rattacher pour nous au souvenir d'un spectacle qui a saisi les regards. Chez Corneille, rien de tel : tout se passe en préparation logique, en confidences destinées à nous exposer au plus vite les préliminaires d'une action qui n'a pas de temps à perdre, et court droit au nécessaire.

Après l'insulte qui, conformément à la tradition, a lieu dans la salle même du palais, en présence du roi, ce qui eût paru intolérable à l'étiquette française, Guilhem de Castro nous montre don Diègue rentrant dans sa demeure : il commence par dire à ses fils de sortir; puis là, seul en sa salle d'armes, pour essayer s'il pourra tenir tête au comte, il détache une de ses épées d'autrefois; mais, en la voulant manier et en s'escrimant, il s'aperçoit qu'à chaque coup de fendant ou de revers, le fer trop pesant entraîne son bras. C'est une épreuve toute naturelle et qui parle aux yeux. Mais Corneille a craint l'ironie; et pressé par Aristote, il n'a gardé de son modèle que le monologue où la *chose* se traduit ainsi en *idée* :

Et toi, de mes exploits glorieux instrument,
Mais d'un corps tout de glace inutile ornement,
Fer, jadis tant à craindre, et qui, dans cette offense,
M'as servi de parade, et non pas de défense,
Va, quitte désormais le dernier des humains,
Passe, pour me venger, en de meilleures mains.

Citons un autre indice moins frappant de la même préoccupation. Lorsque le vieillard est convaincu de son impuissance, il fait appeler ses trois fils; et, pour tenter le courage de chacun d'eux, il leur serre successivement le poignet, ainsi que dans le *romancero* espagnol qui servait de thème à Guilhem de Castro. Les deux premiers en crient de douleur, comme des femmes; aussi les chassa-t-il de sa présence avec colère et mépris : « Infâme! dit-il à l'un, mes mains sont-elles les griffes d'un lion, et, quand elles le seraient, devrais-tu faire entendre de si indignes plaintes? Tu te dis homme! Va-t'en, honte de mon sang! » — Mais quand vient le tour de Rodrigue, qu'il mord au doigt jusqu'au sang, voyant le rouge lui monter au front, et la menace aux lèvres, alors il reconnaît en lui « le fils

de son âme », et lui confiant sa vengeance : « Si je ne t'ai pas appelé le premier, ajoute-t-il, c'est que je t'aime le mieux. Je voulais conserver en toi l'illustre avenir de ma race. »

Une telle scène, qui sentait si terriblement la rudesse du moyen âge, Corneille ne pouvait la reproduire devant des spectateurs étrangers à des traditions toutes locales, et qu'eût révoltés la crudité d'un si grossier spectacle [1]. Aussi n'a-t-il gardé que l'âme enveloppée par ce symbole tout matériel. Répudiant donc la lettre brutale qui lui gâtait de beaux sentiments, il en a sauvé l'esprit; et, ne donnant plus à don Diègue, qu'un fils unique, il débute par ce trait décisif : « *Rodrigue, as-tu du cœur?* » N'est-ce point entrer, de prime saut, et d'un bond, à la française, dans le sublime d'une situation qui serait devenue comique si elle s'était servilement assujettie à la donnée primitive?

Ces rapprochements, nous pourrions les multiplier. Ainsi dans *la Jeunesse du Cid*, lorsque don Diègue vient défendre son fils, il raconte que devant son ennemi étendu sans vie à ses pieds, il a porté la main à sa blessure, et que, comme le voulait le code de l'honneur chevaleresque, il a *lavé* (littéralement) *avec le sang* du mort la place du soufflet dont il fallait effacer la trace. Puis il montre sur son visage l'empreinte encore sanglante. Voilà bien l'Espagne à demi barbare, avec cette dureté de mœurs qu'attestent encore ses combats de taureaux [2]. Mais notre délicatesse n'eût pas souffert pareille sauvagerie, et Corneille, qui le savait, fit de ce détail réaliste une métaphore aussi adroite que fière :

> Ce n'est que dans le sang qu'on lave un tel outrage,
> Meurs ou tue.

Voilà le seul mot que pouvait supporter une oreille française.

1. Nous regrettons, en revanche, que Corneille n'ait pu reproduire l'admirable scène du lépreux secouru par la charité de Rodrigue qui le couvre de son manteau, le fait manger au même plat que lui, et dormir sous sa garde. Après ce sommeil, le mendiant, transfiguré tout à coup, apparaît sous les traits de *Lazare*, pour bénir le *grand Cid*, et lui promettre, au nom de Dieu, la victoire sur tous, et toujours, même après sa mort. A défaut de cet épisode, celui de l'apparition de saint Jacques, introduit dans le livret du récent opéra du *Cid*, a produit un grand effet sur la scène lyrique, plus accessible au merveilleux.

2. C'est ainsi que chaque peuple se montre dans ses œuvres : chez Shakespeare, on retrouve l'Anglais et ses combats de boxe.

La tyrannie des trois unités. — Mais c'en est assez pour prouver qu'en toute rencontre il corrige, abrège, redresse, élague et simplifie [1]. Il y était d'ailleurs forcé par les servitudes que la poétique d'Aristote, récemment remise en vigueur par Chapelain, faisait peser sur lui [2]. M. Fauriel a même pu dire que tous ses personnages ont l'air de *travailler à l'heure*, tant ils sont pressés d'agir le plus possible dans le moins de temps possible. Parmi les précautions qu'infligeait au poète la règle des trois unités, on doit remarquer l'artifice dont il use pour expliquer la soudaine invasion des Maures et leur brusque déroute. Supposant que le souverain de Castille régnait à Séville, deux cents ans avant que cette ville fût reprise sur les infidèles, il a placé son épisode à l'embouchure d'un Guadalquivir raccourci, et bouleversé la topographie et l'hydrographie, afin d'avoir à son service la ressource d'une marée complaisante pour la loi des vingt-quatre heures. Ne soyons donc pas trop sévères pour certaines invraisemblances qui subsistent encore, et surtout pour celle que Chimène accuse en disant au V[e] acte :

> Sire, quelle apparence à ce triste hyménée,
> Qu'un même jour commence et finisse mon deuil,
> Mette en mon lit Rodrigue, et mon père au cercueil?

Outre que le roi répond avec bon sens :

> Prends un an, si tu veux, pour essuyer tes larmes,

et console Rodrigue en ajoutant :

> Pour vaincre un point d'honneur qui combat contre toi,
> Laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi;

1. Les scènes empruntées à Guilhem de Castro sont :
Acte I. — La querelle du comte et de don Diègue, sc. III. — Le monologue de don Diègue, sc. IV. — L'entretien de don Diègue et de Rodrigue, sc. V et VI.
Acte II. — Le refus du comte qui ne veut pas donner satisfaction à don Diègue, sc. I. — Le défi de Rodrigue, sc. II. — La démarche de Chimène implorant la justice du roi, sc. IX.
Acte III. — Le dialogue entre Rodrigue et la suivante de Chimène, sc. I. — L'entrevue de Rodrigue et de Chimène après la mort du comte, sc. III.
Acte V. — Le stratagème dont s'avise le roi pour forcer Chimène à l'aveu de son amour, sc. V.

2. Après la soumission de Corneille à l'Académie, qui consacre le triomphe des *Réguliers* contre Jean de Schelandre et autres *Irréguliers*, *la Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac (1657) sera encore plus tyrannique.

il convient plutôt de plaindre Corneille que les régents du théâtre, de jour en jour plus despotes, condamnaient à marcher toujours montre en main, pour en finir séance tenante, et dans le temps voulu. Rappelons-nous qu'on ne lui eût pas fait grâce d'une lenteur. Il fallait que du matin au soir, et du soir au matin, il trouvât moyen de peindre et de justifier les plus incroyables revirements de colère ou d'amour, sans une minute d'arrêt, sans une seconde pour respirer [1]. Combien ne dut-il pas envier Guilhem de Castro, prenant si libéralement ses aises, et pouvant se mouvoir, sans entraves, dans le va-et-vient des circonstances qu'il lui était permis d'aborder par le détail naïf et tout familier [2] ! Mais en faire autant, c'eût été révolter l'hôtel de Rambouillet. Il se résigna donc aux sacrifices inévitables, et ce fut peut-être un mal pour un bien; car cette nécessité nous a valu la nouveauté d'une pièce fortement liée par une logique si pressante que le spectateur, lui non plus, n'a pas le temps de se reconnaître et de se refroidir.

Le véritable sujet de la pièce. La lutte morale. Action, nœud, péripétie, dénoûment. — L'action tragique est ici tout intérieure et devint le modèle de cette tragédie psychologique qui consiste essentiellement dans les combats du cœur, dont *l'Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze avait été, cent ans plus tôt, la mémorable ébauche.

Si notre théâtre ménage des plaisirs à la raison, l'honneur principal en revient à Corneille qui, le premier, suscita l'admiration et la pitié par un spectacle noble et touchant, soutenu par un intérêt assez savamment progressif pour varier, entre la crainte et l'espérance, une situation unique et pourtant toujours nouvelle.

1. Ceci n'est point exagération. Pour expliquer tous les exploits de son héros, Corneille ne dit-il pas ingénieusement :

Rodrigue a pris haleine en vous les racontant ?

2. Il y a là des scènes qui font penser au rôle de Sancho près de don Quichotte. Au moment où les Maures ravagent la plaine, Guilhem de Castro montre un berger qui s'enfuit dans la montagne, au plus haut des rochers. Le combat terminé, après avoir assisté à la victoire de Rodrigue et à ses grands coups d'épée, ce berger, le bouffon de la pièce, le *picaro*, que les Espagnols mêlent à leurs plus sombres drames, comme Shakespeare fait du *clown*, s'écrie : « Par ma foi ! il y a plaisir à les voir comme cela du dehors. Ces spectacles, il faut toujours les regarder de haut. »

Voilà ce que ne comprit point l'Académie, dont l'erreur fut de croire que le véritable sujet du *Cid* était son mariage avec Chimène, et non pas la crise où la passion et le devoir se combattent à armes égales, sans que l'un faiblisse au profit de l'autre, se suivant, selon l'expression pittoresque de M. Nisard, « comme l'ombre suit le corps ». Pour produire cette lutte, il fallait l'injure violente qui oblige Rodrigue à tuer le père de son amante, et Chimène à se venger de celui qu'elle aime, jusqu'à demander sa mort qu'elle craint d'obtenir. Le soufflet donné par le comte est donc le *nœud* de la pièce. Après le duel et ses suites sanglantes se pose le problème moral. Quant à la *péripétie* qui en prépare la solution, nous la trouvons dans la double victoire que remporte le Cid d'abord sur les Maures (ce qui met le libérateur de l'État à l'abri de tout châtiment), puis sur don Sanche (ce qui, selon les règles de la chevalerie, satisfait l'honneur de Chimène). Il ne restait plus qu'à précipiter le *dénoûment*[1]. Or on peut dire que Corneille accorde l'intérêt sympathique excité par ses héros avec tout ce que réclamait la bienséance. Un des ressorts qu'il emploie est la méprise de Chimène persistant à croire que Rodrigue est mort, lorsque don Sanche lui apporte son épée. On a blâmé ce moyen, mais à tort, selon nous : car il a l'avantage de forcer le désespoir d'une amante à l'aveu public qui trahit sa passion. Pour ce qui est de l'union qu'elle désire, tout en s'y refusant provisoirement, elle nous semble légitimée par les vœux que forme chacun de nous; et d'ailleurs elle ne s'accomplira que plus tard, puisque le poète la subordonne aux périls nouveaux que Rodrigue va courir dans une expédition d'outre-mer contre ces Maures qu'il a chassés du continent.

On voit par là que toutes les difficultés sont éludées ou sau-

1. Dans un poème épique, dramatique ou romanesque, le *nœud* est l'endroit où se manifestent soit des obstacles qui s'opposent à l'accomplissement d'un dessein annoncé dans l'exposition, soit des difficultés qui compliquent les perplexités d'un ou de plusieurs personnages. — La *péripétie* est un changement subit de fortune éprouvé par les acteurs principaux; il peut y en avoir plusieurs dans la même pièce, mais elles doivent être la conséquence logique des passions qui animent les personnages, ou des incidents déjà vus dans la pièce, ou antérieurs à l'exposition et dits par Corneille *faits d'avant-scène*, suivant une expression commode et qu'on n'aurait pas dû laisser perdre. — Le *dénoûment* est l'événement final qui tranche le fil de l'action et fixe les incertitudes.

vées. Pleine, soutenue et rapide, l'action est conduite avec une singulière adresse. A peine pourrait-on relever quelques défauts de contexture, du reste très légers [1], dans certaines entrées ou sorties. Encore ces petits accidents ne sont-ils imputables qu'au souci trop inquiet d'observer l'unité de temps et de lieu [2]. En résumé, la dextérité de construction est digne du maître qui excellait à mêler ou démêler les fils d'une intrigue, et qui devait même finir par abuser de sa maîtrise en ce genre, témoin *Héraclius*.

Les caractères. — Le Cid de l'histoire et de la légende; les chroniques et les romanceros. — Puisque le développement des caractères est ici tout le drame, esquissons la physionomie des personnages qui le dominent.

Le Cid (pour commencer par le principal rôle) n'est point une figure imaginaire; car il a son histoire et sa légende. La chronique nous apprend que Rodrigue Diaz de Bivar, qui mourut en 1099, fut d'abord au service de don Sanche, roi de Castille, lequel avait guerre contre son frère Alphonse, roi de Léon et des Asturies. Or, bien loin d'être le type de toutes les vertus chevaleresques, il paraît n'avoir été qu'une sorte de terrible condottiere, vendant indifféremment sa protection à tous les seigneurs qui pouvaient payer largement ses services. Il débuta par une perfidie et un parjure, qui valurent à son premier maître et seigneur la possession des deux royaumes disputés par ce dernier à son frère [3]. Puis, après la mort de don Sanche,

1. Au *premier acte*, Chimène s'éclipse bien brusquement devant l'Infante, à l'instant même où celle-ci envoie un page à sa recherche. — L'Infante, elle aussi, va disparaître sans raison apparente pour laisser la place au comte et à don Diègue qui sortent du conseil.

Au *deuxième acte*, l'apparition du roi et de ses trois courtisans (après la scène v) est inattendue.

Au *troisième acte*, la sortie de Chimène et de Rodrigue laisse un instant la scène vide au vieux don Diègue qui vient chercher son fils. Celui-ci n'arrive que par un effet du hasard.

2. Si Corneille s'est tenu dans les limites des vingt-quatre heures, il n'a pas observé aussi strictement l'unité de lieu. Il habite bien dans la même ville, mais tour à tour dans la maison de Chimène ou de don Diègue, dans le palais du roi ou dans la rue. Le premier et le deuxième acte offrent chacun trois changements, le troisième et le quatrième chacun deux, le cinquième quatre. Ces changements se font à vue au Théâtre-Français, sans troubler en rien par leur invraisemblance le plaisir du public, qui en a vu bien d'autres à l'Opéra.

3. Il avait été stipulé entre les deux frères que celui qui serait vaincu céderait son royaume à l'autre. Sanche et les Castillans ayant eu le dessous, Alphonse

ce fut lui qui fit prêter serment au prince Alphonse, à celui-là même qu'avait dépouillé sa déloyauté, et dont il épousa la cousine, Chimène, fille de Diego, comte d'Oviedo. On a même une charte de donation authentique faite à cette occasion. Mais après une expédition victorieuse contre un roi maure, il fut accusé par un ennemi, le comte Garcia Ordoñez, d'avoir retenu une partie des présents qu'il devait remettre à son souverain; et, banni des Castilles, il devint chef de bande, s'enrôlant à la solde des roitelets chrétiens ou musulmans, qu'il rançonnait ou servait tour à tour. Ce fut ainsi qu'il aida successivement Moctadir, Moutamin et Mostaïn, souverains de Saragosse, non sans jouer avec eux au plus fin, et pousser habilement ses affaires; car, chargé par eux de mettre à la raison Câdir, roi de Valence, il en fit son propre tributaire; et, s'établissant dans la province, il répandit l'effroi tout à l'entour.

On a le chiffre des sommes qu'il levait à main armée sur les comtes de Barcelone, d'Alpuente, de Murviédo et autres seigneuries, jusqu'au jour où, Câdir ayant succombé de mort tragique, il vint, sous prétexte de le venger, assiéger la ville de Valence. « Il s'y cramponna, dit un témoin oculaire, une de ses victimes, comme le créancier au débiteur.... Combien de jeunes filles épousèrent les pointes de ses lances, et furent écrasées sous les pieds de ses insolents mercenaires! » Bref, il la serra de si près, qu'une horrible famine la réduisit à se rendre le 15 juin 1094; et dès lors, parvenu à ses fins, maître de la proie qu'il ne lâcha pas, il ne songea plus qu'à exterminer les Maures. Il en fut bientôt l'épouvante, mais sans pouvoir achever son dessein. Car il mourut de colère en 1099, à la suite d'un échec éprouvé dans une expédition contre la cité de Xativa. Il avait environ soixante-treize ans. Les infidèles prirent alors leur revanche; et en mai 1102 ils forcèrent les chrétiens à s'exiler de Valence, après l'avoir brûlée. Chimène emporta le corps de son époux, qu'elle fit ensevelir dans le cloître de Saint-

crut à l'exécution de la parole jurée, et défendit de poursuivre les vaincus. Ce fut alors que Rodrigue, relevant le courage de son roi, lui dit : « Voilà que les Léonais reposent sous nos tentes, comme s'ils n'avaient rien à craindre : ruons-nous sur eux à la pointe du jour, et nous serons vainqueurs ». Ainsi fut fait, et, après un massacre, Alphonse se vit pris, et jeté dans un cloître, d'où il ne se sauva que pour l'exil.

Pierre de Cardeña, près de Burgos. Elle lui survécut cinq années.

Tel est l'aventurier que l'histoire nous montre soldat du Christ et de Mahomet, recrutant ses bandes dans la lie de la société musulmane, manquant aux serments les plus solennels, et brûlant ses prisonniers à petit feu, ou les donnant à déchirer à ses dogues. Ce démon, qui finit par conquérir une espèce de couronne, est pourtant celui qui sera représenté par la poésie comme la fleur d'amour et de courtoisie. Déjà manifeste dans la chronique rimée du XIIe siècle, cette épuration s'accomplira si définitivement dans les romanceros que, sous Philippe II, on songera à canoniser *le Cid*.

Le Cid de Corneille, idéal chevaleresque; la religion du point d'honneur; la passion; Bayard et Tancrède. — Pour faire de lui l'idéal de la chevalerie, Corneille n'eut donc qu'à recueillir l'héritage des vieilles légendes. Sachons-lui gré d'avoir introduit le premier le moyen âge sur notre scène, et d'avoir ouvert ainsi des sources qu'allait trop brusquement tarir l'imitation générale des Grecs et des Romains. Nul n'était plus propre à ressusciter ces époques primitives où se déployait librement la grandeur des caractères; car sa fierté native lui en offrait l'image dans ses instincts mêmes, et nous savons s'il était prompt à répliquer, comme son héros, à ses envieux :

Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée!

D'ailleurs, il avait entrevu les puissantes figures qui venaient de jouer leur dernier rôle dans les guerres eligieuses, ou les luttes de la féodalité mourante. Il en gardait la mémoire récente, et la tradition distincte. Or, si les préjugés littéraires qu'il subissait en murmurant l'empêchèrent d'être l'artiste minutieux qui pousse jusqu'au scrupule le respect de la couleur locale, s'il altère la conception du *Cid* par certains traits qui rappellent trop la subtilité contemporaine et la métaphysique d'une galanterie mise à la mode par les salons, il n'en est pas moins resté fidèle à l'esprit général du type qu'il fait revivre; et en Rodrigue ressuscite vraiment l'âme des preux.

Le point d'honneur, voilà sa religion. Il est bien d'un temps où un outrage était moins un fait qu'une idée, où l'on serait

mort de douleur et de honte, si l'on n'avait obtenu satisfaction d'une offense. Ces délicatesses ne pouvaient manquer de plaire à tant de gentilshommes dont l'épée ne demandait qu'à se signaler. Rodrigue était de plus transporté par un feu de jeunesse qui devait séduire toute une génération ardente, qu'on pourrait appeler l'avant-garde d'un siècle ambitieux de faire parler de lui. Il y eut donc dès l'abord entente cordiale entre le héros et ceux qui l'applaudirent.

La passion qui chez lui s'alliait à la valeur aidait encore au charme sympathique qui se dégageait de tout le personnage. Car l'amour et la gloire s'associaient en son cœur, comme dans les romans d'alors. Aussi intrépide que Bayard, il avait la flamme de Tancrède pour Clorinde, mais sans fadeur, et avec une intensité qui défiait les sourires. Depuis le Tasse on n'avait pas vu si parfait accord de vaillance et de tendresse. En dépit de certains raffinements, qui d'ailleurs flattaient le goût des mondains, on fut donc ravi par la candeur de son accent, par ses élans d'enthousiasme, par sa noblesse d'attitude, par les brefs éclairs ou les brusques essors d'une parole tour à tour épique et lyrique [1], dont la verve faisait tout passer, depuis le bel esprit et ses traits les plus déliés [2], jusqu'à ces rodomontades castillanes [3] qui, sur ses lèvres, semblaient avoir la grâce d'un premier mouvement involontaire.

Chimène. La fille et l'amante. La bienséance et la passion. — Mais Corneille eut, si je ne me trompe, plus de mérite encore à conquérir en faveur de Chimène les suffrages qui la protégèrent contre une cabale aveugle ou injuste. Car, outre que son génie le portait de préférence vers l'expression des vertus viriles ou altières, il est certain que des casuistes pou-

1. Les stances, malgré leurs *concetti*, sont toujours attendrissantes. La musique seule était capable de bien rendre les orages de son âme : et M. Massenet nous l'a bien fait voir.

2. Il abuse de l'antithèse, il s'analyse trop ; mais la situation le veut.

3. Quand Chimène lui laisse entendre qu'elle l'aime encore, il s'écrie :

Paraissez, Navarrois, Maures et Castillans,
Et tout ce que l'Espagne a nourri de vaillants,
Unissez-vous ensemble et faites une armée,
Pour combattre une main de la sorte animée ;
Joignez tous vos efforts contre un espoir si doux ;
Pour en venir à bout, c'est trop peu que de vous.

vaient se récrier, en face d'une héroïne qui s'entretient deux fois, dans sa propre maison, avec le meurtrier de son père, et lui déclare des sentiments qu'elle devrait se dissimuler à elle-même. Corneille dans sa candeur ne convient-il point qu'elle fait « des faux pas et des glissades », dont elle se relève sans doute, mais susceptibles pourtant de scandaliser ceux qui la jugeaient au nom de la morale abstraite, et de ses principes généraux, comme fit l'Académie? Ces docteurs de sens trop rassis eurent le tort de s'en prendre précisément à ce qui touchait le plus les spectateurs, à ces faiblesses que chacun de nous protège par sa pitié contre le triste et rigoureux devoir qui les combat.

Oui, ce qui nous intéresse aux douleurs de Chimène, c'est que nous retrouvons en elle l'amante de Rodrigue plus encore que la fille de don Gomez. Ce n'est pas que sa piété filiale soit jamais en faute : car venger son père est aussi son point d'honneur, et elle poursuit le cher coupable avec une telle âpreté qu'on a pu la regarder comme l'ostentation d'une vertu fastueuse. Mais ce procès criminel qu'elle intente obstinément, on sent qu'au fond elle désirerait le perdre. Bien que son deuil soit cruel, comment aurait-il la puissance de tourner sa tendresse en haine contre celui qu'elle mépriserait, si par lâcheté de cœur il eût laissé impuni l'outrage paternel? Ne s'écrie-t-elle pas :

> Les accommodements ne font rien en ce point.
> Les affronts à l'honneur ne se réparent point....
> Ah! Rodrigue, il est vrai, quoique ton ennemie,
> Je ne te puis blâmer d'avoir fui l'infamie.

Son désespoir ne l'empêche donc nullement de reconnaître qu'il y eut de l'inévitable dans ce duel funeste dont elle serait fière pour le vainqueur, si la voix du sang lui permettait de se l'avouer. Sans aller jusqu'à dire avec l'auteur espagnol : « Chimène et lui s'aimaient; depuis la mort du comte, ils s'adorent », nous soupçonnons pourtant que tout ne procède pas du cœur dans l'explosion de ses ressentiments. Parfois ils viennent de la tête : ce qui le prouve, comme le remarque finement M. Nisard, c'est que chez elle « le devoir a plus d'esprit que la passion ». On voit qu'elle s'excite, qu'elle se monte, qu'il entre

un peu d'illusion dans cette colère qui souvent pourrait bien être encore une forme de l'amour.

Au contraire, que de naturel, que de douceur — une douceur que ne retrouveront plus, hélas! les héroïnes de Corneille, Pauline exceptée, — et quelle bonne foi naïve, quand elle cède à son entraînement irrésistible! C'est ce dont témoignent les deux scènes maîtresses entre Chimène et Rodrigue, d'un effet si nouveau (acte III, sc. IV, acte V, sc. I). « Dès que ce malheureux amant se présentait devant elle — constate Corneille qui, comme tous les hommes de théâtre, les yeux braqués sur le parterre, à la représentation, prenait conseil de ce maître des maîtres, — il s'élevait un certain frémissement dans l'assemblée qui marquait une curiosité merveilleuse. » Dans la première entrevue, ne se découvre-t-elle pas par ce mot : « *Va, je ne te hais point* »? Dans la seconde, n'ose-t-elle pas dire plus clairement encore :

> Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix?

Quand le roi, pour l'éprouver, annonce brusquement la mort de Rodrigue, voyez comme elle change de couleur, tout en disant pour sauver les apparences :

> Sire, on pâme de joie ainsi que de tristesse.

Si elle joue l'indifférence, si elle se flatte de n'être jamais à Rodrigue, c'est qu'elle cherche à se tromper elle-même. Si elle accepte le duel avec don Sanche, c'est qu'elle espère bien un triomphe pour son amant. Aussi qu'arrive-t-il? Lorsque son champion entre inopinément, et dépose à ses pieds l'épée qu'elle croit teinte du sang de Rodrigue, elle ne lui donne pas le temps de s'expliquer, mais, lui coupant la parole, elle l'insulte, et le traite d'*assassin* :

> Va, tu l'as pris en traître; un guerrier si vaillant
> N'eût jamais succombé sous un tel assaillant!

Dès lors, adieu la dignité! Ce n'est plus qu'une amante forcenée qui ne veut rien entendre et a perdu toute mémoire. Le chevalier qu'elle s'est choisi, elle le méconnaît à ce point qu'elle

crierait volontiers comme Hermione à Oreste, assassin de yrrhus, sur son ordre : *Qui te l'a dit?* Après le délire d'un éclat qui la compromet et l'engage, il est vrai qu'elle court au palais du roi, et le supplie de lui épargner un odieux hymen; mais elle a beau se dire prête à entrer dans un cloître, on ne craint plus pour elle un pareil dénoûment, et si Rodrigue se croit encore obligé de lui offrir sa tête, c'est une pure formalité que nous ne prenons pas au sérieux. Car les choses en sont venues à ce point que le mariage est de nécessité : ce ne sera plus qu'une question de temps.

Don Diègue, le gentilhomme et le père féodal. — Dans cette tragédie, où la jeunesse a les premiers rôles, la vieillesse, elle aussi, fait grande figure; témoin don Diègue, dont l'attitude est encore ici la plus héroïque. Gentilhomme et père, il aime tendrement l'héritier de son nom; mais, l'honneur une fois compromis, il n'hésite pas à risquer une vie plus précieuse que la sienne. *Meurs ou tue*, s'écrie-t-il; et que le châtiment soit aussi prompt que l'outrage! Car il ne peut rester, même une heure, sous le poids d'un affront; sa fierté ne supporte pas l'attente, et Corneille, selon l'éloquente remarque de Saint-Marc Girardin, « se reprocherait de laisser reparaître les cheveux blancs de ce vieillard, avant qu'ils fussent vengés ». Aussi n'assistons-nous pas aux alarmes qu'il doit éprouver durant le combat. Il ne peut se montrer qu'après la victoire. D'ailleurs l'intérêt de la tragédie ne souffrait pas qu'on vît ses larmes : elles eussent affaibli l'impression que devait produire en nous l'inflexible fatalité de la loi à laquelle il faut que Rodrigue sacrifie son amour. Son affection paternelle n'éclatera donc que dans la joie du triomphe qui l'a sauvé lui de la honte, et son fils du péril.

.... Ne mêle point de soupirs à ma joie,
Laisse-moi prendre haleine afin de te louer.
Ma valeur n'a point lieu de te désavouer;
Tu l'as bien imitée, et ton illustre audace
Fait bien revivre en toi les héros de ma race.
C'est d'eux que tu descends, c'est de moi que tu viens;
Ton premier coup d'épée égale tous les miens.
. . . .

Appui de ma vieillesse, et comble de mon heur,
Touche ces cheveux blancs à qui tu rends l'honneur,
Viens baiser cette joue, et reconnais la place
Où fut jadis l'affront que ton courage efface.
(Acte III, sc. v.)

Or ne croyons pas que maintenant sa tendresse veuille épargner à Rodrigue de nouveaux hasards. Lorsque l'amant de Chimène s'écrie que la vie lui est odieuse, don Diègue lui répond d'aller combattre les Maures, qui viennent de débarquer :

Là, si tu veux mourir, trouve une belle mort.
(Acte III, sc. vi.)

Outre qu'il a confiance dans une valeur qu'il juge invincible, son expérience sait bien que, pour relever un cœur abattu, le plus sûr est d'opposer une passion à une autre, et qu'il est plus facile de distraire la douleur que de la consoler. Il espère donc que la gloire sera pour lui comme le dérivatif de l'amour. Le même sentiment l'invite encore à ne point ajourner le combat provoqué par le défi de don Sanche :

D. DIÈGUE.
Non, Sire, il ne faut pas différer davantage :
On est toujours tout prêt, quand on a du courage.

LE ROI.
Sortir d'une bataille, et combattre à l'instant!

D. DIÈGUE.
Rodrigue a pris haleine en vous la racontant.
(Acte IV, sc. v.)

A tous ces traits, nous reconnaissons le père féodal qui a foi dans la vertu de sa race, et veut qu'elle se perpétue dans un fils digne de lui.

Don Gormas, le Castillan et ses rodomontades. — L'orgueil du sang bouillonne aussi dans les veines de don Gormas, mais avec une arrogance qui le pousse à une odieuse violence. Car le nœud de la pièce est le soufflet que Corneille a su rendre si tragique [1]. D'ailleurs, si le comte eût été sans défaut, sa mort

1. Il y a, dans l'histoire, des soufflets mémorables, ceux du duc de Vermandois au Dauphin, de Nogaret au pape Boniface, d'Élisabeth au comte d'Essex.

exciterait trop de pitié. Voilà pourquoi ses rodomontades sont d'un fanfaron plus qu'Espagnol. Notons pourtant qu'à l'heure première où, entêté de son importance, il s'écriait :

Un jour seul ne perd pas un homme tel que moi,

ce ton superbe répondait à des mœurs encore vivantes. Les contemporains ne croyaient-ils pas entendre les propos d'un Montmorency, d'un Lesdiguières ou d'un Rohan? C'est ainsi que la veille parlaient les derniers de ces grands seigneurs qui refusaient de courber la tête devant l'autorité royale. On n'écouta donc pas sans émotion l'écho de cette insolence altière que Richelieu achevait à peine d'abattre et de niveler.

Don Fernand, le roi débonnaire et justicier. — Nous n'avons pas non plus de grief sérieux contre ce roi débonnaire dont on a trop raillé l'imprévoyance, et devant lequel Rodrigue s'excuse d'avoir, à son insu, délivré le royaume (acte IV, sc. III). Voudrait-on donc qu'il usurpât l'attention, aux dépens des principaux acteurs? Sans doute, il frise parfois le comique, notamment lorsque, entre Chimène et don Diègue embrassant ses genoux, il ne sait trop de quel côté pencher. Mais pourquoi ne point passer quelque faiblesse à ces justiciers paternes et prudents qui sont de la famille de Louis XII? Si terne qu'il soit, il a ses lueurs; et quand Chimène revient à la charge pour réclamer le châtiment qu'il refuse, il sait clore les débats avec à-propos par ce trait risqué, mais si réussi :

Les Maures en fuyant ont emporté son crime.

Cet arrêt qui dit tout rachète bien des travers; après avoir trop longtemps parlé comme un bailli, don Fernand finit donc par s'exprimer en souverain.

Don Sanche, rôle utile à l'action. — Don Sanche se défendrait également contre les irrévérents qui sourient des efforts qu'il fait pour se faufiler et s'insinuer dans les bonnes grâces de Chimène, sans y réussir, puisqu'elle congédie poliment ce cavalier servant, toujours prêt à offrir ses offices, et à épier l'occasion de se créer un titre à la reconnaissance d'une ingrate. Non seulement ce zèle est utile à l'action, mais il vient un moment où l'on ne plaisante plus de ces aventures : c'est lorsque le

téméraire sort des rangs pour s'attaquer à l'invincible. Il y a là un rapide éclair qui force le regard et l'estime.

L'Infante, personnage de comédie. — Quant à l'Infante, nous renonçons à la justifier. Car toutes les fois qu'elle paraît, pour tâter le terrain, glisser son petit conseil intéressé, risquer un soupir, et tourner autour du cœur qu'elle lorgne d'un œil langoureux, nous sommes plus voisins de la comédie que de la tragédie, surtout quand elle explique à sa gouvernante que, si Rodrigue sort vainqueur du combat avec le comte, un si fameux guerrier, elle pourra l'épouser sans mésalliance, et l'élever jusqu'à elle. Elle le voit déjà assis sur le trône, maître des Espagnes, vainqueur des Maures, conquérant de l'Afrique. C'est ce que Sainte-Beuve appelle le *pot au lait de l'Infante*. Il n'en est pas ainsi dans Guilhem de Castro, qui lui donne une physionomie piquante : c'est elle qui chausse à Rodrigue ses éperons de chevalier, lesquels *la piquent au cœur*, comme elle dit avec un *concepto* digne de Gongora. C'est elle qui le protège et le sauve après la mort du comte. Elle est vraiment une rivale. D'ailleurs les Espagnols excellent à faire manœuvrer ces quadrilles d'amoureux dont ils ne se passent pas plus dans leurs drames que dans leurs comédies. Et c'est une recette que Corneille s'obstinera longtemps à vouloir leur dérober et toujours sans grand succès, témoin *Othon*, *Tite et Bérénice*, etc. Mais, faute de temps et d'espace, Corneille dut élaguer tous les détails intimes qui eussent fait vivre dona Urraque. Soyons donc indulgents pour un rôle décidément fâcheux, et qu'on supprime même couramment, sans grand dommage; car il est étranger à l'intérêt d'un drame qui se passe tout entier dans l'âme de Rodrigue, de Chimène et de don Diègue.

Les principales scènes. Le style. — Il nous resterait à mettre en lumière les beautés de détail qu'il ne faut pas admirer vaguement et sur parole. Pour abréger, réduisons-nous à signaler les motifs pathétiques entre tous, à commencer par la querelle qu'inaugurent ces fiers accents :

> Enfin, vous l'emportez, et la faveur du roi
> Vous élève en un rang qui n'étoit dû qu'à moi! [1]
>
> (Acte I, sc. III.)

1. Corneille excelle dans les débuts : *Rodrigue, as-tu du cœur?* — *A moi, comte, deux mots.* — *Sire, Sire, justice!*

Cette scène, où l'orgueil se pique et s'exalte jusqu'au défi, jusqu'à l'insulte [1], en prépare de plus belles encore, celles où nous voyons le vieillard exhaler son désespoir [2] solitaire, puis faire appel à l'épée de son fils, lancer comme une flèche le nom de l'insulteur, et s'éclipser avec ce cri : *Va, cours, vole et nous venge.* Si les stances de Rodrigue (acte I, sc. VI) sont trop semées de *concetti*, sa provocation impétueuse [3], où les attaques et les ripostes se croisent déjà comme l'acier dans un duel, n'a d'égale que l'entrée de Chimène, venant d'apprendre la mort de son père, et s'écriant : *Sire, Sire, justice!* en face de don Diègue, qui embrasse de son côté les genoux du roi. Là (acte II, sc. VIII) sont aux prises les deux sentiments solennels, ceux de la fille et du père, plaidant chacun sa cause, l'une avec une réelle éloquence, l'autre avec une superbe amertume. Sans doute il y a quelques traits du plus mauvais goût :

> Son sang sur la poussière *écrivait* mon devoir.
> .....Ce sang qui tout saisi *fume encor de courroux*
> De se voir répandu pour d'autres que pour vous,

mais c'était le goût du temps, celui de Théophile, et nul plus que Corneille ne devait réussir à l'assainir.

Mais hâtons-nous d'arriver aux entrevues des deux amants (acte III, sc. IV; acte V, sc. I), c'est-à-dire au péril que le public attendait et saluait comme un triomphe. En dépit d'un certain cliquetis de mots trop concertés :

> Rodrigue dans mon cœur attaque encore mon père :
> Il l'attaque, il le presse, il cède, il se défend;

quel cœur ne serait entraîné dès ce soudain tutoiement, par lequel a débuté Rodrigue devant celle qui, tout ensemble radieuse et courroucée, lui fait la faveur d'accepter ce débat? A travers les mouvements contradictoires d'une colère réfléchie et d'une tendresse instinctive, on pressent dès l'abord le mot

1. L'un dit sur tous les tons : *je suis;* l'autre, *j'ai été.* Il y a là un vers qui se détache en plein relief :

> Grenade et l'Aragon tremblent quand ce fer brille.

2. Acte I, sc. IV. Noter l'apostrophe à son épée « désormais inutile ».
3. Acte II, sc. II. « Es-tu si las de vivre? — As-tu peur de mourir? » etc.

qu'elle se laisse arracher, bien qu'il soit à l'avance sur ses lèvres : *Va, je ne te hais point*. Puis, quand elle ajoute : *Va-t'en*, qui ne comprend que cela veut dire : *Reste*? Il reste en effet; et tous deux alors, se rapprochant, les mains unies, se mettent à rêver dans un délicieux retour vers le passé :

— Rodrigue, qui l'eût cru? — Chimène, qui l'eût dit?

Ce doux et triste dialogue ne fait-il pas penser aux soupirs de Juliette et de Roméo, victimes, eux aussi, de la haine de leurs familles fatale à leur amour? Est-ce se tromper que de dire : leur passion[1] monte et croît toujours. Si elle ne répétait *Va-t'en*, avec une brusquerie délicieusement affectée, ils ne pourraient se séparer.

Cette scène d'involontaire oubli n'est surpassée que par celle où Rodrigue, sous prétexte de faire ses adieux à Chimène, vient lui déclarer qu'il se fera vaincre et tuer. Le dernier mot de ce tête-à-tête sublime, et tout entier de l'invention de Corneille, sera le pardon plein d'espoir :

Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix,

auquel le coupable s'attend bien un peu lorsqu'il se présente ainsi, la tête haute, en plein jour, chez la fille de don Gormas. Oui, son cœur lui disait qu'on lui commanderait de vaincre et de vivre. N'est-ce pas le vœu secret que trahit ce premier cri : *Tu vas mourir!* Mais il feint de ne pas comprendre, jusqu'à ce qu'il ait obligé l'orgueilleuse à l'aveu que dérobe ou déguise sa fierté. Tant qu'elle se borne à ne piquer qûe son amour-propre :

Tu vas mourir? don Sanche est-il si redoutable?
Qui t'a rendu si faible, ou qui le rend si fort?

il s'obstine au sacrifice de sa vie; l'ironie glisse sur lui. C'est vainement aussi qu'elle l'attaque par le souci de la gloire; il

1. Citons les traits qui marquent le sentiment :

Je ne t'accuse point, je pleure mes malheurs....
Je me dois, par ta mort, montrer digne de toi....
Si tu m'offres ta tête, est-ce à moi de la prendre?
Je la dois attaquer, mais tu dois la défendre....
Que de maux et de pleurs nous coûteront nos pères!

fait encore l'insensible. Chimène le voit bien, elle en sait la cause; alors, comme forcée dans ses derniers retranchements, l'heure devenant pressante, la peur de voir périr son amant étant plus forte que le soin même de sa dignité, elle se décide enfin à l'explosion qu'elle ne peut plus refouler :

Si jamais je *t'aimai* [1], cher Rodrigue, en revanche,
Défends-toi maintenant, pour m'ôter à don Sanche.

Voilà ce qu'il voulait obtenir. Quel subit réveil du héros :

Est-il quelque ennemi qu'à présent je ne dompte?

Et quoi de plus naturel que cette fanfare de l'héroïsme sonnée par l'amour!

Sans épuiser notre sujet, nous le terminerons par un mot sur l'épique récit de la défaite des Maures (acte IV, sc. III). C'est le chevaleresque bulletin d'un exploit raconté du même ton que ferait un Condé parlant de Rocroy, le soir même de sa victoire. Nous sommes ici bien loin de Théramène et de sa savante mais un peu froide rhétorique. Quelle franchise! quelle sobriété de couleur! comme tout parle aux yeux! que de mouvement! quelle énergie d'imagination, mais sachant se borner à l'essentiel! C'est le cas de répéter ce que Cicéron disait de Thucydide : *canit bellicum.* On y entend comme le chant du clairon :

Cette obscure clarté qui tombe des étoiles,
Enfin, avec le flux, nous fit voir trente voiles;
L'onde s'enfle dessous, et d'un commun effort
Les Maures et la mer montent jusques au port.
On les laisse passer; tout leur paraît tranquille :
Point de soldats au port, point aux murs de la ville.
Notre profond silence abusant leurs esprits,
Ils n'osent plus douter de nous avoir surpris;
Ils abordent sans peur, ils ancrent, ils descendent,
Et courent se livrer aux mains qui les attendent.
Nous nous levons alors, et tous en même temps,
Poussons jusques au ciel mille cris éclatants....

C'est que le style de Corneille vaut ici ses caractères. Le goût a beau faire çà et là quelques réserves, blâmer parfois l'abus

1. Il y a de la délicatesse dans cet emploi du parfait.

du raisonnement ou le luxe de l'antithèse, la langue n'en est pas moins partout ce que Sainte-Beuve appelait « la pure moelle du lion ». Dans *le Cid*, cette sève ne tarit pas. Elle déborde avec une sorte de fougue qui sied bien à cette œuvre dont la virile jeunesse, l'essor spontané, la décision hardie et l'aisance supérieure furent l'avènement du génie prenant possession de son empire. De là ces accents tragiques et simples, ces traits sublimes et familiers, et, selon le mot de Mme de Sévigné, ces « vers transportants » dont l'âme est un enthousiasme qui ne languit pas. Envahi par ce flot, l'esprit ne se sent plus libre pour la critique : les défauts, le courant les entraîne, et l'on pourrait dire de l'auteur du *Cid* comme de son héros :

Et quoi qu'ait pu commettre un cœur si magnanime,
Les Maures en fuyant ont emporté son crime.

HORACE

(1640)

I. — Faits historiques.

Les devanciers. — Quelque temps après *le Cid*, Corneille fixa son choix sur le sujet que lui offrait l'admirable récit où Tite-Live raconte le combat des Horaces et des Curiaces. En l'abordant, il rencontrait des devanciers. La plus ancienne des tragédies inspirées par cette légende est une *Orazia* (*Sœur d'Horace*) de l'Arétin, imprimée à Venise en 1546. Une autre, qui a pour titre *l'Horace trigemine* (*tergemini*, *les trois jumeaux*, dit Tite-Live) est française et parut en 1596. Composée par Pierre Laudun d'Aigaliers, et dédiée au duc de Joyeuse, elle a un double dénoûment, la grâce accordée au « sorricide », et la mort du roi Tullius foudroyé par les dieux qui veulent le punir d'avoir écartelé Metius Suffetius. Ce qu'il y a de plus remarquable dans cette pièce, c'est ce vers bizarre qu'échangent les champions de Rome et d'Albe :

Çà, çà, tue, tue, tue. — Çà, çà, çà, tue, tue, pif, paf.

Le troisième Horace a pour titre *el Honrado hermano* (Le glorieux frère), est l'œuvre de Lope de Véga et fut publié en 1622, avec le titre de *tragi-comedia* souligné de l'épithète de *famosa* (fameuse) que s'octroient toujours les auteurs espagnols, et qui ne tire pas à conséquence. Les personnages n'y sont que des héros de roman, qui pourraient aussi bien s'appeler don Gusman, don Pèdre et don Gomez, comme le fait remarquer Saint-Marc Girardin. On y voit des femmes déguisées en cavaliers, une fille de sénateur que son père veut faire religieuse, un enlèvement, des scènes de comédie, et, pour dénouer toutes ces aventures, un mariage à l'espagnole.

Malgré ces bizarreries, il est probable que cet ouvrage eut l'honneur de suggérer à Corneille le drame dont il conçut l'idée dès le 14 juillet 1637, comme semble le prouver un passage d'un pamphlet relatif à la querelle du *Cid*, publié au milieu de 1637, et qui a pour titre : *Lettre du désintéressé au sieur Mairet* : « Si par de petites escarmouches, y dit l'auteur, lequel paraît bien être Corneille lui-même, vous amusiez un si puissant ennemi (Corneille), vous dissiperiez un nuage qui se forme en Normandie, et qui vous menace d'une furieuse tempête pour cet hiver ». Est-il besoin d'ajouter qu'entre les deux poèmes il n'y a guère d'autre ressemblance que la communauté d'une fable populaire et classique ?

Quoi qu'il en soit, ce fut au commencement de 1640 que parut enfin l'œuvre annoncée pour l'hiver de 1637. La cause de ce retard n'était point dans les exigences de la lutte que *le Cid* dut soutenir contre ses ennemis, car elle venait d'être officiellement close, le 5 octobre 1637, par une lettre que Boisrobert écrivit à Mairet, sur l'ordre du cardinal. Mais à la suite de tant de disgrâces imméritées, Corneille se sentait pris d'un découragement profond, ainsi que l'atteste ce passage tiré d'une lettre de Balzac à Chapelain, datée du 9 mars 1640 : « Corneille est ici depuis trois jours.... Il ne fait plus rien et Scudéry a du moins gagné cela, en le querellant, qu'il l'a rebuté du métier, et lui a tari sa veine. Je l'ai, autant que j'ai pu, réchauffé et encouragé à se venger, en faisant quelque nouveau *Cid* qui attire encore les suffrages de tout le monde *et qui montre que l'art n'est pas ce qui fait la beauté;* mais il n'y

a pas moyen de l'y résoudre, et il ne parle plus que des règles et que des choses qu'il eût pu répondre aux Académiciens, s'il n'eût point craint de choquer les puissances, *mettant au reste Aristote entre les auteurs apocryphes lorsqu'il ne s'accommode pas à ses imaginations.* »

Malgré de légitimes griefs, le poète n'en dédia pas moins sa pièce au cardinal; et l'hommage fut même si louangeur que le ministre aurait pu voir dans l'exagération de l'éloge une sorte d'ironie, s'il n'avait été rassuré contre ce soupçon par son amour-propre, et l'ingénuité apparente de celui qu'il venait de persécuter. On lit en effet, dans la préface de la pièce, dont l'achevé d'imprimer est du 15 janvier 1641 : « Le sujet était capable de plus de grâces, s'il eût été traité d'une main plus savante; mais du moins il a reçu de la mienne toutes celles qu'elle était capable de lui donner et qu'on pouvait raisonnablement attendre d'*une muse de province*.... Et certes, Monseigneur, ce changement visible qu'on remarque dans mes ouvrages depuis que j'ai l'honneur d'être à Votre Éminence, qu'est-ce autre chose qu'un effet des grandes idées qu'elle m'inspire quand elle daigne souffrir que je lui rende mes devoirs? Et à quoi peut-on attribuer ce qui s'y mêle de mauvais, qu'aux ténèbres grossières que je reprends, quand je me trouve abandonné à ma propre faiblesse? » Le bon billet de Normand qu'avait là Son Éminence!

II. — ÉTUDE LITTÉRAIRE.

Le récit de Tite-Live; comment Corneille en tire une tragédie. — L'action, ses ressorts dans les trois premiers actes. — Il fallait un art consommé pour tirer une tragédie des pages que nous lisons dans le premier livre de Tite-Live; et l'on peut dire que jamais Corneille ne fut plus qu'ici redevable à son génie. Car, dans cette légende fameuse surtout par le nom de Rome, la matière semblait trop simple pour suffire à un intérêt soutenu durant cinq actes. Voyons donc tout d'abord quelles ressources réussirent à féconder et à varier une situation ingrate pour la scène.

Le grand ressort dont s'avisa Corneille fut de supposer que les liens du sang unissaient déjà les deux familles, et allaient

être resserrés encore par une nouvelle alliance. Dès l'exposition, nous savons en effet qu'un des Romains a épousé Sabine, et qu'un des Albains aime Camille, sœur des Horaces. Les émotions du foyer se mêleront donc à celles de la patrie, pour rendre pathétiques les alternatives qui serviront ici de cadre à la peinture des caractères et des mœurs.

Lorsque s'ouvre le théâtre, Albe et Rome sont en guerre; et, ce jour-là même, doit se livrer entre elles une bataille décisive. Sabine, qui se plaint d'avoir ses frères dans une armée et son mari dans l'autre, n'ose former un vœu de défaite ou de victoire. Rassurée par un oracle :

> Et tu seras unie avec ton Curiace
> Sans qu'aucun mauvais sort t'en sépare jamais,
> (Acte I, sc. II.)

mais alarmée par un songe, Camille, elle aussi, nous fait confidence de son espoir et de ses craintes, lorsque son amant vient annoncer que l'horreur d'une lutte presque fratricide :

> Nous ne sommes qu'un sang et qu'un peuple en deux villes :
> Pourquoi nous déchirer par des guerres civiles?
> (Acte I, sc. III.)

inspire au dictateur albain Metius Suffetius et au roi des Romains Tullus Hostilius la résolution d'en finir par un combat de trois contre trois. En attendant l'arrêt du sort, on échange déjà des gages de concorde, à la faveur d'une trêve conclue d'un mouvement spontané.

Mais la joie des deux fiancés sera de courte durée; car à la douceur de ces promesses pacifiques succède presque aussitôt l'impression douloureuse du premier choix qui vient d'être fait et qui désigne les Horaces au périlleux honneur d'un duel où il leur faut mourir plutôt que d'être vaincus. Or ces transes vont redoubler encore lorsque sera connu le nom des champions albains. Pour que l'anxiété devienne de plus en plus poignante, il suffit que ces deux nouvelles soient séparées par un intervalle qui permette au poète de représenter au vif ses principales figures, et d'opposer par exemple à la stoïque impassibilité du héros romain l'attendrissement chevaleresque de Curiace qui le complimente avec tant de courtoisie.

Après la scène où Flavian, un simple messager, a produit, sans le savoir, un effet si tragique par ces mots : *Vos deux frères et vous. — Qui? — Vous et vos deux frères*, il reste pourtant une lueur d'espérance. Car on apprend qu'au moment où chacun des combattants s'apprête à faire son devoir, les deux camps ont été pris de remords ou de pitié soudaine. En face de ces parents si proches que le caprice du hasard condamne à s'entretuer, ils conviennent d'invoquer les dieux en un sacrifice, pour savoir s'ils consentent à une rencontre qui paraît impie. Outre qu'il est conforme à l'esprit romain d'associer ainsi la religion à tous les actes de la paix ou de la guerre, il y a là comme un répit pour de cruelles angoisses. Les physionomies que font valoir de si saillants contrastes profitent de cet entr'acte pour se produire de plus en plus en pleine lumière, notamment dans les scènes où les deux héros ont à soutenir les assauts et les pleurs d'une femme et d'une amante.

Mais, après cette halte pathétique, l'action reprend un nouvel élan; car les auspices ont enfin prononcé : la volonté du ciel ordonne et consacre l'inévitable engagement que ne peuvent retarder les larmes dont le spectacle provoque cette explosion du vieil Horace :

> Qu'est ceci, mes enfants? Écoutez-vous vos flammes?
> Et perdez-vous encor le temps avec des femmes?
> Prêts à verser du sang, regardez-vous des pleurs?
> .... Elles vous feraient part enfin de leur faiblesse.
> Et ce n'est qu'en fuyant qu'on pare de tels coups.

Les adieux déchirants ou héroïques sont enfin accomplis. Sabine a dit :

> Tigres, allez combattre, et nous, allons mourir.

Le père s'est écrié en citoyen romain :

> Faites votre devoir, et laissez faire aux dieux.

Les adversaires sont donc aux prises; et, tandis que l'épouse et l'amante tremblent pour leurs plus chères affections, voici qu'éclate brusquement, comme un coup de foudre, la péripétie qui nous fait croire à la défaite de Rome. Une suivante, Julie,

accourt et raconte que deux Horaces ont succombé, que le troisième est en fuite, et que les trois Curiaces restent maîtres du champ de bataille. Rien de plus ingénieux que cette fausse alerte d'où vont procéder les plus éloquents motifs de développements. Mais laissons parler ici Corneille lui-même, et la candeur avec laquelle il fait en quelque sorte son examen de conscience littéraire : « Il passe pour constant, dit-il, que le second acte est un des plus pathétiques qui se voient sur la scène, et le troisième un des plus artificieux. Il est soutenu de la seule narration de la moitié du combat des trois frères, qui est coupée très heureusement pour laisser Horace le père dans la colère et le déplaisir, et lui donner ensuite un beau retour à la joie dans le quatrième. Il a été à propos, pour le jeter dans cette erreur, de se servir de l'impatience d'une femme qui suit brusquement sa première idée, et présume le combat achevé parce qu'elle a vu deux Horaces par terre, et le troisième en fuite. Un homme, qui doit être plus posé et plus judicieux, n'eût pas été propre à donner cette fausse alarme; il eût dû prendre plus de patience, afin d'avoir plus de certitude de l'événement, et n'eût pas été excusable de se laisser emporter si légèrement par les apparences à présumer le mauvais succès d'un combat dont il n'eût pas vu la fin. »

C'est à cette méprise que nous devons l'incomparable scène où le vieil Horace, uniquement sensible au deuil de Rome, qui va devenir sujette, et à la honte que la fuite de son fils fera rejaillir sur son nom, jure de lui ôter la vie de ses propres mains, pour le punir de sa lâcheté. Cet éclat de colère ravive toutes les inquiétudes de Sabine, lorsque, par un brusque retour, les félicitations de Valère apprennent enfin la nouvelle du triomphe au père et au citoyen, qui s'écrie dans un transport d'allégresse :

O mon fils! ô ma joie! ô l'honneur de mes jours!
O d'un État penchant l'inespéré secours!
Vertu digne de Rome, et sang digne d'Horace!
Appui de ton pays, et gloire de ta race!
Quand pourrai-je étouffer dans tes embrassements
L'erreur dont j'ai formé de si faux sentiments?
Quand pourra mon amour baigner avec tendresse
Ton front victorieux de larmes d'allégresse?

En résumé, la structure des trois premiers actes est une merveille *d'industrie*, selon le mot familier à Corneille pour désigner ses adresses techniques : il n'a rien fait de plus savant et de plus sublime. Or, pour grouper ainsi des intérêts particuliers autour de l'intérêt général, pour multiplier et graduer les surprises, le plus naturellement du monde, le procédé qu'il emploie rappelle la ruse de son héros. Car il consiste à mettre entre les diverses phases de l'action un intervalle analogue à celui que la fuite habile du jeune Horace étendit entre chacun de ses adversaires blessés.

Les deux derniers actes. Le double péril d'Horace compromet-il l'unité d'intérêt ? — L'ampleur qu'il a su donner à sa fable est donc un mérite tout personnel qu'il ne doit point à Tite-Live. Mais il convient de l'admirer, en dépit de quelques vides remplis par des monologues, tels que celui de Sabine (acte III, sc. I), par exemple, qu'on pourrait juger inutile. Il est vrai qu'on se plaisait beaucoup alors à ces morceaux de bravoure dont la déclamation chantante, qui sera à la mode surtout chez les actrices, jusqu'à la Clairon, faisait une sorte de mélopée, de récitatif d'opéra. Cette scène, où la pensée se tourne et se retourne avec une symétrie si concertée, n'en est pas moins un hors-d'œuvre qui aujourd'hui nous impatiente. La scène IV du même acte entre Sabine et Camille est aussi un peu froide. Il y a là des redites qui n'ont pour objet que d'amuser le peuple, en attendant l'événement intéressant. Dans une tragédie, tout doit être action, c'est-à-dire servir à nouer et à dénouer l'intrigue, à devenir préparation ou obstacle, et en un mot, qui est de Gœthe, à ouvrir par chaque scène *une perspective* sur les suivantes. Aussi n'est-ce pas sans raison que les deux derniers actes ont paru sinon languir, du moins n'être plus qu'une rallonge, et comme un appendice qui contrarie l'unité d'action. Ne soyons pas ici plus indulgents que le poète qui fut pour lui-même un juge si sévère, et qui condamna avec tant de désintéressement le meurtre de Camille, — « le second péril où tombe Horace après être sorti du premier », — les plaidoyers du cinquième acte, — et jusqu'au rôle de Sabine, lequel ne se soutient pas, puisqu'après avoir occupé le premier plan dans les scènes précédentes, elle rentre tout à coup dans l'ombre et dis-

paraît. Oui, il faut bien avouer qu'au lieu d'être progressif l'intérêt va diminuant. Outre que la fureur de Camille nous laisse assez froids, la violence sauvage qui fait justice de ses imprécations a le tort d'amoindrir à nos yeux le sauveur de Rome. Tandis que ce fratricide nous révolte comme un crime, notre sympathie se refuse à une victime qui semblait en démence. Ajoutons que si le vieil Horace ne cesse pas de ravir nos applaudissements, on ne saurait éprouver une crainte sérieuse pour le dernier fils dont il va défendre avec tant d'éloquence l'honneur et la vie.

Telles sont les réserves suscitées par des défauts qui tiennent moins à la conception du poète qu'au sujet même dont il subit les gênes. Sans nier la valeur de ces critiques, nous croyons pourtant qu'il est juste d'en atténuer l'importance. Et d'abord n'est-il pas incontestable que Corneille ne pouvait terminer l'action au troisième acte ? N'est-ce pas un principe que le dénoûment doit décider avec vraisemblance du sort de tous les personnages, et qu'il faut les faire sortir des situations difficiles où les événements les ont engagés ? Or finir le drame à la victoire d'Horace, c'eût été laisser Camille résignée à son malheur, ce qui répugnait à la vérité morale comme au témoignage de la tradition. Mieux valait donc suivre strictement les données d'une légende qui devenait seule responsable d'une infraction faite aux lois d'Aristote et de la duplicité apparente de l'action.

Le véritable sujet de la tragédie. — L'esprit romain dans la famille et la cité. — Quant à prétendre avec Voltaire que « le combat des Horaces convient à l'histoire, mais non pas au théâtre », c'est une opinion qu'un chef-d'œuvre suffit à réfuter. Car il faudrait être vraiment bien exigeant pour ne pas estimer assez dramatiques les infortunes de cette maison qui achète si cher sa gloire et le salut de la cité. Si l'action paraît double, ne serait-ce pas la faute d'un malentendu ? Le véritable objet que se propose Corneille n'est point en effet, comme on le croit généralement, de raconter la victoire de Rome, mais de peindre l'esprit romain, dans l'intérieur d'une famille, en y représentant l'influence exercée sur chacun de ses membres par les devoirs de cette religion qui s'appelle le patriotisme. Qu'importe donc

que la destinée de l'État soit fixée à la fin du troisième acte? Là ne doit pas être pour nous le principal, ou du moins l'unique intérêt : car un personnage collectif n'excite qu'une sorte de curiosité abstraite. Si nos cœurs se passionnent, s'ils espèrent, s'ils tremblent, s'ils sont pris de terreur ou de pitié, c'est parce qu'ils sont touchés par les dangers ou les douleurs de ces héros qui se sacrifient à la cause commune. Lorsque le jeune Horace a flétri ses lauriers par le sang de sa sœur, cesse-t-il donc de nous émouvoir, parce que, malheureux et coupable, il se voit menacé de la mort, au lieu d'être honoré d'un triomphe? Son père a-t-il perdu tout droit à nos sympathies, parce qu'on va lui ravir la douceur et l'appui de sa vieillesse? Pour n'être pas illustre comme ceux du champ de bataille, ces nouveaux périls sont-ils si vulgaires qu'on y assiste avec une entière indifférence? — Mais, dira-t-on, nul ne s'alarme pour l'issue d'un jugement connu d'avance. Nous répondrons qu'on ne doutait pas davantage de la victoire remportée sur les Albains; et cependant c'est avec anxiété qu'on a suivi les accidents de cette lutte. Pourquoi donc demeurerait-on insensible au danger réel de celui que l'histoire nous montre condamné par les duumvirs, et enchaîné au poteau fatal par le licteur qui commençait à lui lier les mains pour le supplice, lorsque le peuple lui fit grâce?

Pour conclure, nous dirons que les deux actions procèdent l'une de l'autre, et ne peuvent être séparées. Le dénoûment n'est ni la victoire d'Horace, ni le meurtre de Camille, mais bien la sentence qui, sauvant de l'ignominie le sauveur de Rome, fixe le sort de l'héroïque famille, dans la peinture de laquelle est la véritable unité d'impression de ce grand tableau d'histoire. Aussi le chef de cette maison est-il le principal personnage. C'est sur lui que se concentre l'intérêt exprimé par ces vers du cinquième acte :

> Rome aujourd'hui m'a vu père de quatre enfants;
> Trois en ce même jour sont morts pour sa querelle;
> Il m'en reste encor un; conservez-le pour elle.

Les caractères. — Le vieil Horace. Le citoyen. Le père. L'héroïsme et la Nature. — S'il y a des faiblesses dans l'économie de la pièce, le rôle du vieil Horace les couvrirait à lui

seul de son éclat. Aussi Voltaire a-t-il raison de dire qu'on chercherait vainement son pareil « chez les anciens et dans tous les théâtres étrangers ». Dès qu'il paraît, sa grandeur domine tout. Dès lors Sabine et Camille ne sont plus rien ; elles peuvent se retirer presque sans qu'on y fasse attention. Jamais l'Honneur et le Patriotisme n'ont parlé un plus sublime langage. Citoyen avant tout, il a la majesté de ces Romains qui, prêtres et rois dans le foyer, ont sur leurs fils droit de vie et de mort [1]. Voilà le trait saillant de sa physionomie. Le sentiment de cette toute-puissance lui communique un caractère auguste et souverain. Il a conscience de sa magistrature; car, lorsqu'il apprend la fuite de son fils, il n'hésite pas à prononcer contre lui ce serment :

J'atteste des grands Dieux les suprêmes puissances,
Qu'avant ce jour fini, ces mains, ces propres mains
Laveront dans son sang la honte des Romains.
(Acte III, sc. VI.)

Ne lui demandez donc pas les mollesses familières à l'adoucissement de nos mœurs. Outre que pour son pays il est décidé à tout faire, à tout souffrir, il a foi dans l'autorité qu'il tient de la nature, et que lui confièrent les lois comme les coutumes de la patrie. Tandis que chez nous les pères semblent parfois douter de leur pouvoir, et suppléer à leur droit par la tendresse ou même par la complaisance, lui, il commande avec la sécurité d'une omnipotence incontestable et acceptée comme un dogme.

Faut-il en conclure que cette énergie impérieuse exclut de son cœur les mouvements de la nature? Un examen superficiel de ce rôle pourrait le faire supposer; car le vieil Horace, comme don Diègue, ignore ces agitations et ces faiblesses qui, chez nous, passent pour être le vrai signe de la sensibilité. Ce

1. Le Romain pouvait vendre ses enfants jusqu'à trois fois, selon la loi des Douze Tables. Le fils avait beau se marier et devenir père, il n'en était pas moins, avec sa femme, sous cette omnipotente tutelle. Le consulat même ne l'affranchissait pas : la loi politique s'inclinait devant la loi civile. — Sur la puissance paternelle, voir G. May et H. Becker, *Précis des Institutions du droit privé de Rome* (Paris, Larose et Forcel, p. 37-38), manuel commode et fort utile pour l'explication des auteurs, dans les classes.

serait cependant une erreur de croire que le stoïcisme étouffe en lui la tendresse.

Prenez cette grande âme dans les moments où elle ne surveille plus, où quelque coup inattendu ôte à l'homme l'empire qu'il a sur lui-même; prenez-la par exemple quand ses fils partent pour le combat, et entendez-la s'écrier :

Ah! n'attendrissez point ici mes sentiments;
Pour vous encourager ma voix manque de termes;
Mon cœur ne forme point de pensers assez fermes;
Moi-même, en cet adieu, j'ai les larmes aux yeux.
Faites votre devoir, et laissez faire aux dieux!
(Acte II, sc. VIII.)

Voilà bien la tendresse d'un cœur qui se trouble et l'avoue. Ce vieillard, qui paraît si dur, sait même consoler sa fille et sa bru, Camille et Sabine, et cela, comme on console, en prenant part à leurs peines, en les ressentant :

Je ne le cèle point : j'ai joint mes vœux aux vôtres;
Si le ciel pitoyable eût écouté ma voix,
Albe serait réduite à faire un autre choix.
(Acte III, sc. V.)

Ainsi, tout Romain qu'il est, il eût mieux aimé pour ses fils moins de gloire et moins de dangers. Il ne cache pas sa douleur à ses filles. Mais les dieux le veulent, et Rome l'ordonne; il se soumet donc. Dirons-nous pour cela qu'il aime sa patrie plus que ses enfants? Non : seulement, il n'a pas pour elle les mêmes sentiments que pour ses fils. D'un côté, c'est une résolution prête à tous les sacrifices; de l'autre, un attendrissement qui peut aller jusqu'aux larmes.

On le verra bien quand, d'accord avec le devoir, son amour n'a plus à se contraindre; témoin cette scène où il sait enfin que son fils est vainqueur et vivant :

Quand pourra mon amour baigner avec tendresse
Ton front victorieux de larmes d'allégresse?

Il pleure alors, sans plus vouloir le cacher, ce vieux Romain qui, au départ de ses filles, s'accusait d'avoir des larmes aux yeux; il pleure, et ses larmes de joie nous touchent encore plus vivement que ses larmes d'inquiétude, parce qu'elles nous

découvrent le fond de cet amour paternel, qui jusque-là se dérobait avec une sorte de pudeur[1].

En résumé, si l'amour paternel nous semble ici plus rassis que ne le comportent les habitudes présentes, la cause en est que le vieil Horace, au lieu de s'y abandonner comme à une passion, le pratique comme un devoir. Or le devoir est toujours calme et maître de lui. De là cette sérénité qui ne se dément pas, même dans la crise qui inspire l'héroïque plaidoyer dont nous détacherons ces vers :

Lauriers, sacrés rameaux qu'on veut réduire en poudre,
Vous qui mettez sa tête à couvert de la foudre,
L'abandonnerez-vous à l'infâme couteau
Qui fait choir les méchants sous la main d'un bourreau?
Romains, souffrirez-vous qu'on vous immole un homme
Sans qui Rome aujourd'hui cesserait d'être Rome,
Et qu'un Romain s'efforce à tacher le renom
D'un guerrier à qui tous doivent un si beau nom?
Dis, Valère, dis-nous, si tu veux qu'il périsse,
Où tu penses choisir un lieu pour son supplice?
Sera-ce entre ces murs que mille et mille voix
Font résonner encor du bruit de ses exploits?
Sera-ce hors de ces murs, au milieu de ces places
Qu'on voit fumer encor du sang des Curiaces,
Entre leurs trois tombeaux, et dans ce champ d'honneur
Témoin de sa vaillance, et de notre bonheur?
Tu ne saurais cacher sa peine à sa victoire :
Dans les murs, hors des murs, tout parle de sa gloire... [2].
(Acte V, sc. III.)

De tels accents excusent les irrégularités auxquelles nous les devons ; et, en goûtant à son prix un art si original jusque dans ses emprunts, nous comprendrons l'enthousiasme de Mme de Sévigné écrivant, en dépit des critiques : « Vive donc notre

1. Voir Saint-Marc Girardin, *Cours de littérature dramatique*, t. I, p. 145 et suiv.

2. « Hunccine, quem modo decoratum ovantemque victoria incedentem vidistis, Quirites, eum sub furca vinctum inter verbera et cruciatus videre potestis? Quod vix Albanorum oculi tam deformo spectaculum ferre possent. I, lictor, colliga manus quæ paulo ante armatæ imperium populo Romano pepererunt. I, caput obnube liberatoris urbis hujus ; arbori infelici suspende ; verbera vel intra pomærium, modo inter illa pila et spolia hostium; vel extra pomærium, modo inter sepulcra Curiatiorum. Quo enim ducere hunc juvenem potestis, ubi non sua decora eum a tanta fœditate supplicii vindicent? » (Tite-Live, liv. I, chap. XXVI.)

vieux Corneille! » Fénelon, dans sa *Lettre à l'Académie*, reproche à Corneille d'avoir donné aux Romains un discours trop fastueux : « Ils pensaient hautement, dit-il, mais parlaient avec modération ». Il y a là de l'excès. Disons seulement que les Romains de Corneille sont encore voisins de l'Espagne. Le vieil Horace est du même sang que don Diègue :

J'aime trop l'honneur, Sire, et ne suis point de rang
A souffrir ni d'affront, ni de crime en mon sang.
(Acte V, sc. III.)

Le jeune Horace. L'âme des Brutus. Le fratricide. — Le jeune Horace est bien du même sang, mais avec l'âpreté d'une vertu si violente qu'elle semble inaccessible à nos courages. Car pour lui, Rome est tout : dès qu'elle parle, il ne raisonne plus, il obéit avec le dévouement aveugle du soldat enchaîné par la discipline, disons mieux, par sa consigne. Il ne sera ni ami, ni frère, ni époux. En lui vit l'âme des Brutus, des Manlius, des Corvus, celle de la patrie même.

Contre qui que ce soit que mon pays m'emploie,
J'accepte aveuglément cette gloire avec joie;
Celle de recevoir de tels commandements
Doit étouffer en nous tous autres sentiments.
Qui, près de la servir, considère autre chose
A faire ce qu'il doit lâchement se dispose;
Ce droit saint et sacré rompt tout autre lien.
Rome a choisi mon bras, je n'examine rien :
Avec une allégresse aussi pleine et sincère
Que j'épousai la sœur, je combattrai le frère;
Et, pour trancher enfin des discours superflus,
Albe vous a nommé, je ne vous connais plus.
(Acte II, sc. III.)

Ce sublime, avouons qu'il est par trop sauvage. Corneille lui-même en éprouve comme le frisson. Ce qu'il y a d'outré, ne le tempère-t-il pas en prêtant à Curiace cette touchante réponse :

Je vous connais encore, et c'est ce qui me tue.

Ce contraste met d'autant plus en relief l'impassibilité du stoïcien qui s'exalte ainsi :

Mais vouloir au public immoler ce qu'on aime,
S'attacher au combat contre un autre soi-même,

Attaquer un parti qui prend pour défenseur
Le frère d'une femme et l'amant d'une sœur,
Et, rompant tous ces nœuds, s'armer pour la patrie
Contre un sang qu'on voudrait racheter de sa vie,
Une telle vertu n'appartenait qu'à nous !
(Acte II, sc. III.)

Bien que nos instincts de nature protestent contre ce bel essor, et disent avec Curiace :

Mais votre fermeté tient un peu du barbare :
Peu même des grands cœurs tireraient vanité
D'aller par ce chemin à l'immortalité;

nous ne devons cependant pas reprocher à Corneille ce généreux excès que lui imposait la logique même d'un rôle héroïque. Bien au contraire : loin de blâmer comme inconvenants les traits d'ironie, de mépris, ou d'amertune qui nous offensent dans les dernières entrevues d'Horace et de son beau-frère, il faut en savoir gré au poète qui veut ainsi préparer et expliquer le meurtre de Camille par le caractère de son personnage. Ce vigilant souci de poser à l'avance les principes de l'action qui va suivre n'est-il pas sensible dès la quatrième scène du deuxième acte, dans ces vers que le frère adresse à sa sœur au moment de partir pour le combat :

Ne me reprochez pas la mort de votre amant;
Nos larmes vont couler, et votre cœur se presse;
Consumez avec lui toute cette faiblesse,
Querellez ciel et terre, et maudissez le sort;
Mais, après le combat, ne pensez plus au mort.

Une telle rigidité rend vraisemblable la violence qui déshonore sa victoire. Ce n'est pas que cette action atroce doive nous sembler alors moins révoltante. Aristote condamne avec raison les catastrophes qui ensanglantent de sang-froid la scène; et Addison, dans son *Spectateur*, déclare ce fratricide odieux, parce que le meurtrier, traversant tout le théâtre pour aller poignarder Camille, avait le temps de la réflexion, comme il semble l'avouer lui-même dans le premier de ces deux vers :

C'est trop, *ma patience à la raison fait place*;
Va dedans les enfers plaindre ton Curiace.

Nous reconnaîtrons donc avec Voltaire qu'il aurait mieux fait de « laisser une femme pleurer et crier », ou même de la plaindre, puisqu'elle est sa sœur et qu'elle avait pour fiancé Curiace.

Si encore il se repentait de son crime! mais non; il n'en a pas même conscience, et lorsqu'il demande la mort, ce n'est point pour expier l'irréparable; il n'y met qu'une ambition de vaine gloire : il craint que la longue durée de ses jours ne l'expose à une inaction qui ternirait sa renommée. Notre pitié même, il n'en voudrait pas; car elle lui serait une injure.

Curiace. L'héroïsme tempéré par des sentiments humains. — On voit par là que Corneille a su varier les expressions du patriotisme : dans le même sentiment il distingue comme les degrés d'une échelle que l'on monte et que l'on descend. C'est ainsi que, chez Curiace, la vertu civique se tempère de douceur, et n'exclut ni l'amitié ni l'amour. Il n'a point oublié la vieille fraternité latine qui faisait dire au dictateur d'Albe :

> Nous ne sommes qu'un sang et qu'un peuple en deux villes;
> Pourquoi nous déchirer par des guerres civiles?

Il ne dément pas la religion clémente de sa race quand il se plaint en ces termes :

> Encor qu'à mon devoir je coure sans terreur,
> Mon cœur s'en effarouche, et j'en frémis d'horreur :
> J'ai pitié de mon âme, et jette un œil d'envie
> Sur ceux dont notre guerre a consumé la vie,
> Sans souhait toutefois de pouvoir reculer.
> Ce triste et fier honneur m'émeut sans m'ébranler;
> J'aime ce qu'il me donne, et je plains ce qu'il m'ôte;
> Et, si Rome demande une vertu plus haute,
> Je rends grâces aux dieux de n'être pas Romain,
> Pour conserver encor quelque chose d'humain.

Parfois même on serait tenté de croire qu'il va faillir. Ne fait-il pas fi d'une gloire qui lui coûte le bonheur?

> A quelque prix qu'on mette une telle fumée,
> L'obscurité vaut mieux que tant de renommée.

On dirait qu'il a des pressentiments de sa défaite. A peine a-t-il appris le choix d'Horace, qu'il tremble pour Albe :

Puisque vous combattez, sa perte est assurée.

Mais ces défaillances furtives ne font que donner à son courage un attrait de sympathie; car, n'en déplaise à son adversaire qui l'accuse « d'embrasser la vertu par contrainte », il a le droit de se rendre ce témoignage :

J'ai le cœur aussi bon, mais enfin je suis homme.

Avant d'être à Camille, il sait qu'il appartient à son pays. Ce sera donc en vain que Camille essayera sur lui la puissance de ses larmes. Il aime trop son honneur pour ne pas le mettre d'accord avec ses regrets ; et, comme il dit,

Il vivra sans reproche, ou périra sans honte.

Sabine et ses monologues. — Les nuances ne sont pas moins ménagées entre les caractères féminins. Le rôle un peu parasite de Sabine a du moins l'avantage de nous reposer d'un sublime trop continu. On se plaît à entendre parler ainsi sa bienséante mélancolie :

Je suis Romaine, hélas! puisqu'Horace est Romain;
J'en ai reçu le titre en recevant sa main;
Mais ce nœud me tiendrait en esclave enchaînée,
S'il m'empêchait de voir en quels lieux je suis née.
Albe, où j'ai commencé de respirer le jour,
Albe, mon cher pays, et mon premier amour,
Lorsqu'entre nous et toi je vois la guerre ouverte,
Je crains notre victoire autant que notre perte.
Rome, si tu te plains que c'est là te trahir,
Fais-toi des ennemis que je puisse haïr;
Quand je vois de tes murs leur armée et la nôtre,
Puis-je former des vœux, et sans impiété,
Importuner le ciel pour ta félicité?
(Acte I, sc. 1.)

Mais à ces accents d'impuissante tristesse, on prévoit qu'elle va subir les gênes d'une situation fausse, qui la réduit à se lamenter dans le vide. Faute de mieux, elle remplit les lacunes

de l'action, non toutefois sans une certaine langueur qui se trahit dès les premières scènes, par exemple lorsqu'après avoir ouvert la pièce avec sa confidente, elle la quitte sans raison apparente, à l'arrivée de Camille, et dit à celle-ci (acte I, sc. I) : *Ma sœur, entretenez Julie.* Ce défaut devient plus sensible encore dans un monologue éclatant, mais inutile, qui commence le troisième acte, et dans l'entrevue où Sabine discute avec Camille sur la question de savoir laquelle des deux est la plus malheureuse. Toutes ces analyses nous laissent froids; il est vrai qu'il ne pouvait guère en être autrement pour un personnage tout passif, et qui ne saurait exercer aucune influence sur les événements. Les cœurs qui l'entourent étant invulnérables, elle n'essayera de les fléchir que par acquit de conscience; car elle sait d'avance que ses larmes ne les entameront pas. Toute espèce de lutte devenant impossible, elle n'a guère d'autres ressources qu'une rhétorique sentimentale. Ne dit-elle pas :

Allons, ma sœur, allons, ne perdons plus de larmes;
Contre tant de vertus ce sont de faibles armes.

Il lui faut donc ou se résigner, ou se désespérer.

C'est ce dernier parti qu'elle choisit; et voilà pourquoi elle ne cesse de s'offrir comme victime expiatoire tantôt à son frère, tantôt à son époux. Si elle s'écriait avant le combat :

Qu'un de vous deux me tue, et que l'autre me venge,

il ne lui restera plus, après le fratricide, qu'à invoquer contre son sein la main du meurtrier (acte IV, sc. VII). Voilà son idée fixe; et lorsque s'apprête le châtiment du coupable, nous l'entendons encore, non sans un peu d'impatience, supplier le roi Tullus, dans un langage subtil jusqu'au ridicule, d'accepter sa vie en échange d'Horace qu'elle voudrait sauver :

Il mourra plus en moi qu'il ne mourrait en lui.

Aussi Voltaire ne lui a-t-il pas ménagé l'ironie. Sabine lui porte tellement sur les nerfs qu'il désire qu'on la prenne au mot. Si on lui demandait : « Que vouliez-vous donc qu'elle fît? » il répondrait volontiers : *qu'elle mourût.*

Camille et ses imprécations. — Quant à Camille, malgré son héroïque mort, elle n'a pas désarmé des censeurs exigeants qui lui reprochent de traduire trop volontiers ses sentiments en maximes, et d'être une raffinée de l'hôtel de Rambouillet. Nous n'excuserons pas ce travers qui tient à l'esprit d'un temps où l'on mettait la métaphysique dans la galanterie. Ici comme ailleurs, Corneille a payé tribut à cette mode. Mais certaines subtilités de détail n'empêchent pas la figure d'avoir sa convenance, et sa raison d'être. Au fanatisme patriotique le poète devait opposer une passion assez aveugle pour que ses éclats pussent pousser à bout le héros du devoir, et provoquer les violences d'une colère presque légitime. Camille ne va-t-elle pas jusqu'à louer Curiace de ce qui serait une lâcheté :

Tu fuis une bataille à tes vœux si funeste,
Et ton cœur tout à moi, pour ne me perdre pas,
Dérobe à ton pays le secours de ton bras.
(Acte I, sc. III.)

Elle sacrifierait sa patrie à son amour, comme son frère toute affection à son honneur. De là le conflit qui explique la crise. Sans le choc de ces deux caractères, le coup d'épée ne se justifiait plus. Ajoutons que, par des traits gracieux, Camille rappelle parfois Chimène, par exemple lorsque ses joies récentes lui inspirent ces tendres souvenirs :

Tout ce que je voyais me semblait Curiace;
Tout ce qu'on me disait me parlait de ses feux,
Tout ce que je disais l'assurait de mes vœux.

Elle réussirait donc à nous toucher, si notre âme n'était toute remplie du destin des Horaces et de Rome. Mais comment s'intéresser à ses soupirs, quand ils ne sont qu'un mince épisode perdu dans les impressions grandioses qui ravissent notre admiration? C'est le cas de dire, avec Mme de Sévigné, que les gros poissons mangent les petits. Voilà ce qui la relègue dans l'ombre d'où elle ne peut sortir que pour jouer son rôle de victime indispensable au dénoûment. Ni ses douleurs, ni son trépas, ne font couler nos larmes. Ses hyperboles furieuses ne sont elles-mêmes qu'un moyen calculé pour produire un coup de

théâtre. Aussi sommes-nous tentés de les juger déclamatoires. Mais ne le disons pas trop haut. Car c'est la logique même du sujet qui étouffe en nous la pitié. Où l'amour n'est pas tout, il n'est rien; et, quand l'enthousiasme nous transporte, l'attendrissement ne paraît plus qu'une faiblesse.

Valère. Julie. — Réservons donc toutes nos sévérités pour Valère, qui n'est pas seulement odieux, mais ridicule. Cet amoureux transi qui célèbre comme une fête la mort de son rival Curiace, est vraiment mal avisé, lorsque, après le meurtre de Camille, il déploie tant de rigueur contre le dernier survivant de la famille où il voulait entrer. Pourtant, bien que ce plaidoyer ne soit, comme dit Voltaire, « ni dans le génie du temps, ni dans le caractère d'un amant qui parle contre l'assassin de sa maîtresse », nous devons lui pardonner cet excès de zèle, d'abord parce que son réquisitoire est habile, ensuite et surtout parce que ses arguments d'avocat servent de prétexte à la vigoureuse éloquence du vieil Horace.

De Julie nous ne dirons rien, sinon que dans la scène III de l'acte III elle parle un peu comme une soubrette de comédie.

Le sens historique chez Corneille. Le « Qu'il mourût ». — Nous n'avons point épuisé notre sujet. Mais que dire de nouveau sur tant de beautés qui sont dans toutes les mémoires? Signalons seulement l'industrie d'une facture plus variée qu'on ne le pense. Car si l'énergie en est le trait éminent, elle n'exclut pas une souplesse merveilleuse pour un temps où la langue poétique n'avait pas encore été façonnée par Racine. Corneille le devance par une élégance précise qui, triomphant de toutes les entraves, exprime et ennoblit les détails jusqu'alors les plus rebelles à notre versification. C'est ainsi que le récit du combat reste original à côté de Tite-Live, et que le discours du chef des Albains est plus nerveux et plus touchant que son modèle.

Ajoutons encore un mot sur ce fameux cri du vieil Horace :

. . . . qu'il mourût,
Ou qu'un beau désespoir alors le secourût.

« Tout l'auditoire, dit Voltaire, fut si transporté qu'on n'entendit jamais le vers faible qui suit. » La Harpe n'est pas de cet avis. Il « n'appelle faible que ce qui est au-dessous de ce



qu'on doit sentir et exprimer ». Or, si le mot *qu'il mourût* est beau pour un Romain, il serait dur pour un père. Horace, étant l'un et l'autre, devait donc admettre « la possibilité consolante que, même en combattant contre trois, son fils pût échapper encore ». — C'est Rome qui a prononcé l'arrêt républicain *qu'il mourût*; — c'est la nature qui, « ne renonçant jamais à ses droits, le tempère par une restriction qui dit ce qu'elle doit dire ».

Si nous avions à nous prononcer entre ces deux jugements, nous inclinerions à croire que la pensée de Corneille est peut-être différente. Ne serait-il pas en effet aussi juste de supposer que le premier mouvement est celui de l'honneur? « Plutôt la mort que la honte! » s'écrie alors le père, comme il l'explique par ces vers :

> Pleurez l'autre, pleurez l'irréparable affront
> Que sa faute honteuse imprime à notre front.
> . . . .
> Que n'a-t-on vu périr en lui le nom d'Horace!

C'est donc ici le chef de la *gens Horatia* qui parle d'abord. Mais aussitôt lui vient l'idée que cette mort entraînerait la victoire d'Albe; et alors le citoyen, se ravisant, conçoit comme possible un retour de fortune. Lorsqu'il apprend l'issue de la lutte, son unique souci n'est-il point le salut de Rome, et non la vie de son fils? *Quoi! Rome donc triomphe?* Oui, elle triomphe, et cela, grâce *au beau désespoir* souhaité par le Romain, plus encore que par le père.

Quoi qu'il en soit, ne sacrifions point à ces scènes magistrales l'étude de celles qui terminent la tragédie, et auxquelles on ne prend pas assez garde, bien qu'elles soient toutes nourries de l'esprit romain. La vérité morale y vaut la ressemblance historique. On y remarque surtout ce sentiment religieux qui fut une des formes du patriotisme dans un temps où l'on crut que les dieux veillaient sur le berceau de l'enfant, sur le lit de l'épouse, sur le foyer, sur le Forum, sur la paix et la guerre, en un mot sur toute la cité. Ici cette foi ne se dément jamais, comme l'atteste cet appel suprême du roi Tullus :

> Mais nous devons aux dieux demain un sacrifice;
> Et nous aurons le ciel à nos vœux mal propice,

Si nos prêtres, avant que de sacrifier,
Ne trouvent le moyen de le [1] purifier.
Son père en prendra soin : il lui sera facile
D'apaiser tout d'un temps les mânes de Camille.

En dernière analyse, Corneille a droit de dire avec son héros :

Et Rome tout entière a parlé par ma bouche.

CINNA

(1640)

I. — Faits historiques.

La conjuration de Cinna, et la révolte de Jean-va-nu-pieds. — *Cinna* fut la revanche de Corneille contre la cabale de ses détracteurs, comme le confirment ces vers de Boileau, dans l'*Épître à Racine* :

. . . . Par les envieux un génie excité
Au comble de son art est mille fois monté.
Plus on veut l'affaiblir, plus il croît et s'élance;
Au *Cid* persécuté *Cinna* doit sa naissance.

Mais ce que l'on sait moins, ce sont les circonstances historiques au milieu desquelles cette tragédie fut composée, en 1639, dans la ville de Rouen, où Corneille venait de se retirer sous le coup de ses disgrâces.

Or de récentes informations [2] nous apprennent qu'en cette année la Normandie était le théâtre d'une révolte provoquée par la surcharge des taxes mises sur le sel, le cuir et le pain. On commença par arrêter les mutins; toutefois le parlement de Rouen, devant lequel ils en appelèrent, ayant cru devoir

1. Son fils. — Le père dut purifier son fils par des sacrifices expiatoires, qui restèrent héréditaires dans la *gens Horatia*.
2. Voir M. Édouard Fournier, *Notes sur la vie de Corneille*, en tête de *Corneille à la butte Saint-Roch*.

les relâcher, le mouvement que semblait encourager cette indulgence gagna de proche en proche, et finit par dégénérer en une sorte de Jacquerie organisée dans les campagnes par un chef qui, sous le nom de Jean-va-nu-pieds, menait au pillage des bandes furieuses. Elles coururent sus aux commis, démolirent leurs maisons, et pendirent tous les agents dont elles purent s'emparer.

De tels attentats, Richelieu n'était pas homme à les souffrir, surtout dans une province qui regrettait ses ducs, et sous les yeux de l'Anglais toujours prompt à profiter de nos troubles. Il donna donc pleins pouvoirs au chancelier Séguier qui, accompagné d'une petite armée, partit pour châtier les rebelles, et faire respecter les édits. Quelques jours après, en dépit d'une députation suppliante, Rouen, traitée comme une ville prise d'assaut, dut payer une amende d'un million quatre-vingt-cinq mille livres. Son conseil municipal fut dissous; son lieutenant au bailliage fut révoqué; son parlement et sa cour des aides se virent frappés d'interdit; vingt-quatre factieux périrent sur la roue ou par le gibet, et vingt-deux des plus notables furent condamnés au bannissement perpétuel. L'hôtel de ville eût même été rasé, si le cardinal n'avait arrêté le zèle du chancelier.

C'est en présence de ces événements que Corneille, avocat aux sièges généraux de l'amirauté, et ayant, à ce titre, droit d'assister aux séances du parlement, rencontra dans Sénèque une grande leçon de clémence qui pouvait devenir un magnifique plaidoyer en faveur des proscrits, parmi lesquels il comptait des amis, et peut-être des parents. On est donc tenté de croire qu'en évoquant un souvenir antique si bien approprié aux vœux de sa cité natale, il fut animé par l'espérance de fléchir la colère d'un ministre aussi puissant qu'Auguste. Les émotions qu'éprouva, dans cette crise, le témoin de ces représailles terribles, auraient pu inspirer à son génie des accents dignes de vivifier quelques-unes de ses plus belles scènes. Ces conjectures seraient une certitude si on ne savait par des témoignages significatifs la prudence ou même l'indifférence de Corneille en matière politique : elles restent du moins fort spécieuses.

L'esprit frondeur. — Il y avait d'ailleurs un à-propos plus général encore dans les dispositions du public qui allait applaudir ce nouveau chef-d'œuvre. Car « ses premiers spectateurs furent, comme dit Voltaire, ceux qui combattirent à la Marfée, et qui firent la guerre de la Fronde ». Les idées que développait ce drame, ses discussions politiques sur la meilleure forme de gouvernement, l'espèce de gloire qu'il attachait au courage ou à l'habileté des conspirateurs, tous ces tableaux de faction devaient donc plaire à des esprits occupés de ces intrigues qui devaient amener bientôt l'explosion d'une guerre civile. Aussi le succès de *Cinna* fut-il très retentissant; mais il n'eut pourtant pas les conséquences que désirait peut-être son auteur. Car Richelieu ne se laissa point tenter par la magnanimité d'Auguste, et l'éloquence de cette indirecte supplique n'empêcha nullement le cours des sévérités nécessaires.

Jouée en 1640, plusieurs mois après *Horace*, qui est du 9 mars de la même année, imprimée le 16 juin 1642, avec cette épigraphe :

. . . . . . cui lecta potenter erit res,
Nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo [1],

cette pièce est, dans le théâtre de Corneille, celle qui, de son vivant, fit le plus de bruit [2]. Elle fut dédiée à Pierre du Puget, seigneur de Montauron, receveur général de la province de Guienne, sorte de Mécène dont les libéralités ne justifient pas des éloges qui font aujourd'hui sourire la postérité, et dont l'emphase est devenue proverbiale, l'expression *épître à la Montauron* suffisant à désigner la qualité de l'encens des préfaces payées.

Le sujet fut emprunté au traité *De la Clémence* [3] composé par Sénèque pour l'édification de Néron. Il fait remonter cette aventure au séjour d'Auguste dans les Gaules. Or Dion Cassius,

1. « Celui qui aura choisi un sujet approprié à ses forces ne manquera ni d'éloquence, ni d'un ordre lumineux. » (Horace.)

2. L'abbé de Pure la parodia, longtemps après la représentation, dans une brochure intitulée *Boileau ou la Clémence de M. de Colbert.*

3. Liv. I, chap. IX. Cette page a été traduite par Montaigne en ses *Essais*, chap. XXIII, et reproduite d'après lui par Corneille, dans la première édition d'*Horace*, à la suite du texte de Sénèque.

qui la raconte aussi, en transporte la scène à Rome. Si cette contradiction et le silence de l'histoire nous autorisent à élever des doutes sérieux sur la réalité d'un événement inventé peut-être, ou du moins très embelli par l'imagination des rhéteurs, Corneille l'a fait entrer de vive force dans le domaine des légendes acceptées sur le pied de l'histoire.

II. — Étude littéraire.

Analyse de la pièce. — Une rapide analyse de cette pièce fera comprendre comment une simple conversation, citée par un philosophe, est devenue le germe d'une tragédie.

Acte I. — Le poète suppose qu'Émilie, fille de Toranius, tuteur et victime d'Octave, aspire à venger son père, malgré les bienfaits d'Auguste qui la traite comme sa fille adoptive. Aimée de Cinna, petit-fils de Pompée, elle ne donnera sa main qu'au meurtrier de l'ancien triumvir. C'est ce qu'elle nous apprend dans un monologue qui ouvre la pièce et est suivi d'une confidence à Fulvie où elle lui peint l'état de son âme. Engagé par sa passion dans un complot ourdi contre l'empereur, Cinna raconte comment ses éloquentes invectives ont exalté la fureur et l'enthousiasme des conjurés qui viennent d'arrêter l'exécution de leur dessein. Le jour, l'heure, le lieu, tout est convenu. Déjà les deux amants s'applaudissent d'un triomphe prochain, lorsque César mande auprès de lui ses deux familiers Cinna ainsi que Maxime qui est, lui aussi, au nombre des conjurés. Seraient-ils donc découverts ou trahis? Après des protestations de dévoûment et de courage, ils obéissent, non sans crainte, à l'appel du prince.

Acte II. — Leurs alarmes étaient mal fondées : car Auguste, las du pouvoir et de ses périls toujours renaissants, ne voulait que consulter ses plus chers confidents sur son projet d'abdiquer, et de rendre à Rome sa liberté. Mais Cinna l'en dissuade; n'écoutant que les intérêts de son amour qui exigent la mort de l'empereur, il démontre que, pour vivre en paix, le monde a besoin d'un maître. Maxime est d'un avis contraire, et ses conseils l'eussent emporté, si les instances de Cinna ne déci-

daient Auguste à sacrifier son repos à la sécurité de l'empire. Il gardera donc la toute-puissance; et, pour récompenser le zèle de ses familiers, il donne à l'un le gouvernement de la Sicile, à l'autre la main d'Émilie.

Acte III. — Cependant Maxime, qui aime aussi la fille de Toranius, apprenant de la bouche même de son rival qu'il ne fait que servir sa cause, se prête, par jalousie, aux suggestions d'Euphorbe, son affranchi, qui l'engage à dévoiler le complot pour perdre Cinna. En même temps, celui-ci, revenu de sa première surprise, sent le remords entrer dans son âme. A mesure qu'approche le moment critique où il faut agir, ses hésitations redoublent; car il a honte et remords de sa noire ingratitude. Si du moins il pouvait fléchir Émilie! Mais non : il la trouve implacable; et, humilié par d'ironiques reproches, trop faible pour étouffer sa passion, il se laisse arracher la promesse de tuer son bienfaiteur, sauf à tourner ensuite contre lui-même une arme parricide.

Acte IV. — Averti par Euphorbe du crime qui se prépare, Auguste, après un premier éclat de courroux, fait un retour sur sa vie passée. Ses propres violences n'ont-elles pas justifié la haine et la perfidie? Mais si sa conscience absout ses ennemis, son indignation les condamne. Il reste donc indécis entre le châtiment et le pardon, lorsque Livie, qui jusqu'alors n'était pas entrée en scène, l'invite à désarmer par la clémence des inimitiés qu'exaspère la rigueur. Tandis qu'il se retire en faisant appeler Cinna, Émilie, qui commence à s'inquiéter, voit tout à coup paraître Maxime qu'elle croyait noyé dans le Tibre, d'après le rapport mensonger d'Euphorbe. Il ressuscite pour tomber à ses pieds, et lui proposer de s'enfuir avec lui. Comprenant alors que tout est perdu par les lâches manœuvres d'un traître, elle le repousse avec mépris, la rage au cœur.

Acte V. — Le dénoûment, qui ne le connait? Cinna est devant Auguste qui lui commande de s'asseoir, et de ne l'interrompre ni d'un mot, ni d'un geste. Il s'y engage; mais, sur l'accusation d'assassinat, le voilà qui se récrie. Réduit impérieusement au silence par un juge qui l'accable de preuves sans réplique, et l'écrase de son mépris, il essaie en vain de se relever par une bravade, lorsque Émilie arrive pour revendiquer

l'honneur du complot, sauver son amant, ou périr avec lui. Durant le combat de générosité qui s'engage entre les deux complices, Maxime survient à son tour, et confesse tous ses crimes. C'est alors que, dans un sublime élan, Auguste prononce les vers magnifiques qui firent pleurer le grand Condé [1]. Émilie elle-même se sent vaincue; et, saisie d'un prophétique transport, Livie présage à son époux la longue sécurité d'un règne pacifique et glorieux.

Le véritable sujet de Cinna. L'action, ses ressorts. Y a-t-il ici unité d'intérêt? — Du résumé qui précède nous conclurons que *la clémence d'Auguste* est le véritable sujet de la pièce, et que le principal intérêt ne s'attache point aux personnages de Cinna ou d'Émilie, dont l'amour et la fureur ne sont qu'un moyen de faire valoir une figure héroïque. Tout d'abord, on pourrait s'y tromper. Car, durant le premier acte, si franchement républicain, on se livre sans partage aux vœux formés par le petit-fils de Pompée et l'amant d'Émilie contre un usurpateur qu'il représente comme le bourreau des Romains. Mais, à partir du second acte, nos sympathies commencent à se déplacer. Elles se déclarent pour le souverain qui, menacé par des perfides, est bientôt absous non seulement par ses remords et sa grandeur d'âme, mais par son indigne ennemi dont le discours insidieux tend à légitimer son pouvoir comme un bienfait, à excuser ses cruautés comme nécessaires, et à exalter ses vertus comme la sauvegarde de la paix publique. Ces sentiments sont encore avivés par la confiance qu'Auguste témoigne à des traîtres, et par les grâces qu'il leur prodigue. Dès lors il n'est plus possible de voir dans leur cause l'intérêt de la liberté, puisqu'il dépendait de leurs conseils qu'elle fût rétablie sans violence. La péripétie se fait dans notre cœur, et ces sentiments de vengeance que Corneille nous a fait épouser dans le premier acte, commencent à être *purgés* par l'admiration que la clémence de la fin portera à son comble.

Dans le troisième acte, l'intrigue se complique et se noue, mais par une combinaison qui n'est point à l'abri de la critique.

1. « C'étaient là des larmes de héros. Le grand Corneille faisant pleurer le grand Condé d'admiration est une époque bien célèbre dans l'histoire de l'esprit humain. » (Voltaire.)

Car, pour rendre vraisemblable la découverte du complot, Corneille use d'un fâcheux ressort, lorsqu'il imagine l'amour subit de Maxime, et nous le montre délibérant sur une action infâme, en homme prêt à l'accomplir. Outre que le délateur de Cinna a peu de chances de conquérir ainsi le cœur d'Émilie, cet incident refroidit l'action et répugne singulièrement au spectateur.

Ce défaut s'aggrave dans l'acte suivant, où Maxime, après avoir dénoncé ses complices par l'entremise d'Euphorbe, et publié même le bruit de son trépas volontaire, ose se présenter à Émilie pour lui apprendre que tout est découvert, que l'empereur a mandé Cinna, et qu'elle est elle-même en péril, si elle ne consent pas à se laisser enlever par un sauveur épris de sa beauté. Jamais déclaration d'amour ne fut plus malencontreuse. Inconvenante et ridicule, cette offre de son cœur conviendrait mieux à une comédie qu'à une tragédie. Aussi, devant ce piège grossier, chacun de nous est-il tenté de dire avec Émilie :

Maxime, en voilà trop pour un homme avisé !

Mais ces fautes, le cinquième acte suffit à les réparer : car le sublime les efface, ou les fait oublier. En lisant cette tragédie si française par l'alliance de la politique et de la passion, si romaine par la majesté de son éloquence pratique, si *cornélienne* par le pathétique de l'admiration qui, à ce degré, était inconnu « aux anciens », suivant un mot de Saint-Évremond, on ne peut donc que répéter ces paroles de Balzac écrivant à son inégal mais sublime auteur : « Vous avez retrouvé ce que Rome avait perdu dans les ruines de la république, sa noble et magnanime fierté... ; vous êtes le fidèle interprète de son esprit et de son courage.... Aux endroits où elle est de brique, vous la rebâtissez de marbre, et je prends garde que ce que vous prêtez à l'histoire est toujours meilleur que ce que vous empruntez d'elle. »

Les caractères. — Octave et Auguste. — C'est dire que Corneille a transfiguré son héros. Pour y réussir, il n'avait du reste qu'à suivre le courant d'une popularité qui, chez nous, depuis la Renaissance, s'était établie à l'état de tradition

incontestée [1]. Mais il contribua plus que tout autre à la fortune d'un nom qui, au XVIIe siècle, sous Louis XIV, devait être comme le symbole de la gloire littéraire décorant les fastes d'une souveraineté bienfaisante [2]. Ce ne sera pas la dernière fois que, chez nous, un poète fera la fortune d'un nom politique, et lui assurera comme une légende populaire en dépit des réquisitoires historiques moins puissants à soulever l'équitable avenir.

Ce n'est pas que le poète ait dissimulé les cruautés d'Octave; car Cinna fait une peinture pathétique, bien qu'un peu déclamatoire, des massacres qui ensanglantèrent les premiers degrés du trône impérial. Sa rhétorique se déchaîne contre les crimes qu'il reproche

A ce tigre altéré de tout le sang romain.

Il énumère tous ces funestes souvenirs :

La perte de nos biens et de nos libertés,
Le ravage des champs, le pillage des villes,
Et les proscriptions, et les guerres civiles.

Mais, outre que son réquisitoire est suspect de prévention, ce n'est pas sans raison que Tacite a dit : *Plerique mortales postrema meninere* (Les hommes ne se souviennent le plus souvent que des dernières impressions). Aussi, sachant bien que les dernières impressions sont toujours les plus vives, Corneille a-t-il reculé dans une lointaine perspective ces sinistres préludes du régime nouveau, dont il veut réhabiliter l'avènement par des vertus auxquelles il réserve le premier plan, et qu'il

1. La popularité d'Auguste date de loin. Ses successeurs le rendirent cher à la mémoire du peuple, les uns par leurs hommages, les autres par leurs crimes. Les chrétiens honorèrent en lui le prince sous lequel était né le Christ. Charlemagne le considéra comme l'idéal du souverain. Au XVe et au XVIe siècle, tous les lettrés, surtout Montaigne, célébrèrent sa louange sur la foi de Virgile et d'Horace : *Musa beat virum*. Au XVIIe siècle, Saint-Évremond l'admire avec une sorte de tendresse.

2. Ses vertus furent calcul et apparence. On sait qu'Auguste habitait, sur le Palatin, la maison d'Hortensius. Il y vivait simplement. Ses vêtements étaient filés par sa femme, sa sœur et ses petites-filles. Sa table fut très sobre. « Il n'est pas de Juif, écrivait-il, qui jeûne plus rigoureusement le jour du sabbat que je n'ai fait aujourd'hui. » Il dînait souvent avec une once de pain et des raisins secs. Il fit raser un palais trop somptueux qu'avait fait construire sa petite-fille Julie.

attribue, non, comme il convient peut-être, à des calculs habiles, mais à la modération et au patriotisme d'une âme digne de commander au monde, parce qu'elle se commande à elle-même.

C'est ainsi que le tyran du premier acte devient, au second, un sage assez supérieur à l'ambition pour dédaigner un pouvoir qui lui a coûté trop cher. En paraissant prêt à se dépouiller volontairement dans l'intérêt public, il semble mériter plus que jamais le rang suprême, et se fait presque pardonner le rôle qu'il joua dans les guerres civiles, par la gloire d'avoir porté remède à leurs maux. Sans souscrire à cette amnistie, nous devons signaler du moins, comme une des nouveautés de notre littérature, ces scènes où Corneille interprète en homme d'État une des plus mémorables révolutions de l'histoire. Dans ses *Réflexions sur les divers génies du peuple romain* [1], la sagacité de Saint-Évremond ne sera pas plus pénétrante, et Montesquieu lui-même ne renierait point un tel devancier.

Mais, ne voyant ici qu'une situation morale, admirons l'art d'une apologie qui commence par solliciter notre indulgence, et finit par ravir notre enthousiasme. Ce qui contribue le plus à nous réconcilier avec Auguste, c'est qu'il accuse Octave. Voilà pourquoi, tout en rappelant son passé néfaste, il se fait encore aimer et plaindre. A la nouvelle du complot tramé par l'amitié, ce qui le touche par-dessus tout, n'est-ce pas la généreuse douleur de se sentir odieux? Il s'écrierait volontiers avec Scipion : *Non me vita juvaret invisa civibus meis* (Une vie odieuse à mes concitoyens ne me serait d'aucun prix). Oublieux de son propre péril, non seulement il s'afflige surtout d'une trahison imprévue, mais ses remords vont jusqu'à justifier ses assassins; et si des idées de vengeance succèdent à ces nobles mouvements, si la nature reprend ses droits, ne nous en plaignons pas. Car il nous intéresserait moins s'il ne tenait rien de l'homme [2], et il faut que la lutte donne du mérite à la victoire.

1. Cet ouvrage est de 1663. Lisez le chapitre sur Auguste, t. II, p. 111, éd. Giraud. C'est un écho de Corneille.

2. L'image la plus authentique d'Auguste est la statue trouvée à Prima-Porta, il y a treize ans, à sept milles de Rome, dans la villa de Livie. La pose est d'un dieu qui règne. — Les os maxillaires ont une saillie qui va jusqu'à la dureté. On y sent une volonté tenace. Le front exprime la persévérance et le calme. Les yeux sont mornes. La bouche est fermée, serrée, inflexible. Que de secrets elle a dû garder! Ses cheveux sont courts, et descendent jusqu'à la nuque, ce

Or le triomphe sera si décisif qu'on pourrait presque reprocher à Auguste, comme à César, l'excès de sa clémence. Ne va-t-elle pas jusqu'à conférer le consulat à un indigne? En revanche, quelques-uns voudraient qu'il n'eût point humilié Cinna par ces paroles :

Ta fortune est bien haut, tu peux ce que tu veux;
Mais tu ferais pitié même à ceux qu'elle irrite,
Si je t'abandonnais à ton peu de mérite.

Voltaire raconte, à ce propos, que le maréchal de la Feuillade, assistant à cette scène, s'écria : « Ah! tu me gâtes le *Soyons amis, Cinna*; si le roi m'en disait autant, je le remercierais de son amitié ». Fénelon, de son côté, regrette de ne point trouver dans le rôle de l'empereur « la simplicité modeste avec laquelle Suétone dépeint Auguste dans tout le détail de ses mœurs ». Il prononce même le mot d'*emphase*, faisant allusion sans doute à ce début pompeux, mais si bien en situation dans cette sorte de discours du trône :

Cet empire absolu sur la terre et sur l'onde, etc.

C'est le cas de répéter que les délicats sont malheureux. Mais ne vaudrait-il pas mieux applaudir franchement? Une réserve seule nous paraît à faire. Après avoir résisté aux prières de Livie, Auguste nous surprend un peu par le brusque retour dont les raisons morales n'ont pas été produites devant nous. On voudrait avoir assisté au combat qui s'est livré dans son cœur.

Émilie et les héroïnes de la Fronde. — Après Auguste, c'est Émilie qui appelle le plus les regards. Cette « adorable furie », comme disait Balzac, est dans Corneille la première apparition de ces personnages féminins auxquels il prête un cœur plus que viril, et dont il abusera au point de changer l'admiration en stupeur. Ce travers perce déjà dans ce rôle que Voltaire juge avec raison très inférieur à celui d'Hermione.

qui est un signe de race chez les Jules. Le cou est d'une belle proportion. L'ensemble trahit la concentration, le sang-froid, la fougue contenue. C'est le maître du monde qui s'étudie à rester maître de lui.

Sans aller jusqu'à dire avec M. Vinet qu'Émilie est « le principal défaut de la pièce », avouons qu'elle nous intéresse moins que la rivale d'Andromaque. Il est vrai que la différence des situations ne pouvait produire les mêmes effets. Si les deux héroïnes exigent de leur amant une vengeance et un meurtre, Hermione est cruellement outragée par une injure récente, dont le contre-coup émeut le spectateur qui vient d'en être le témoin. Nous sommes en présence d'une femme dont l'infortune nous afflige, que la passion aveugle, et qui sera plus à plaindre encore, lorsqu'elle aura satisfait ses ressentiments.

En est-il ainsi d'Émilie? Non : car il y a vingt ans que son père Toranius a succombé dans les proscriptions. Or, si cette perte cruelle légitime des représailles, on ne peut cependant oublier qu'Auguste a tout fait pour réparer un malheur dont la fureur des partis est aussi responsable que lui. Aussi n'entrons-nous pas facilement dans les colères de sa fille adoptive, surtout en voyant qu'elle accepte les bienfaits de celui qu'elle veut assassiner, autant par fanatisme républicain que par piété filiale. Que cette sœur aînée de Colomba poursuive l'accomplissement tardif de ce qu'elle regarde comme un devoir, nous l'admettrions du moins plus volontiers, si elle avait repoussé l'injure d'une tutelle qui lui semblait parricide. Ce n'est donc point par un entraînement de cœur, mais par un effort de réflexion, qu'on se prête à l'idée de cette *vendetta* contre laquelle Auguste pourrait invoquer le bénéfice de la prescription.

Du reste, il ne faut pas examiner avec trop de rigueur ces sortes de caractères — ces *utilités*, comme on dit au théâtre, — auxquels un poète dramatique demande des moyens d'action plus que des mobiles d'intérêt. N'exigeons pas qu'ils nous touchent, mais simplement qu'ils nous attachent. Or Corneille réussit à rendre ce personnage vraiment attachant, en lui donnant le mérite qui lui est propre, c'est-à-dire une noblesse d'âme que rien ne peut abaisser, et surtout une résolution que rien n'ébranle. A défaut de sympathie, Émilie nous subjugue donc par son énergie, par une grandeur qui impose le respect, et d'autant plus sûrement que les défaillances de Cinna font valoir sa constance.

Cette conception était d'ailleurs tout à fait conforme à l'esprit du temps. On y pressent ces héroïnes de la Fronde, chez lesquelles les faiblesses du cœur seront le masque des intrigues politiques. Nous voyons en effet Émilie enrôler, elle aussi, son amant dans le parti de ses haines. Il suffit de son regard pour conquérir un imprudent à la plus téméraire des entreprises. Sa main sera le prix du sacrifice qu'ordonne sa vengeance ; et, pour satisfaire cette vengeance, elle ne recule devant aucun scrupule. On ne s'étonnait point alors qu'une femme entrât si vaillamment dans la pensée d'un assassinat. Outre que les romans du jour avaient mis ces mœurs à la mode, l'heure est proche où Mme de Chevreuse formera, de sang-froid, le projet de tuer Mazarin, et trouvera des complices pour un caprice criminel qui n'échouera que par des circonstances indépendantes de sa volonté. Il y a donc des traits de ressemblance manifeste entre la fille de Toranius et ces amazones aventureuses, qui, pleines de confiance dans la vertu de leur sourire, osaient défier les victorieux, les élus de la fortune, préféraient l'exil à la soumission, jouaient la vie des autres parmi les hasards des conspirations les plus folles, eussent mis le feu aux quatre coins de l'Europe pour avoir le plaisir de renverser un ministre ou d'ébranler un trône, et, même dans la défaite de leurs ambitions, pouvaient s'écrier avec orgueil, selon la devise que La Rochefoucauld empruntait à l'*Alcyonée* de Du Ryer, par amour pour l'une d'elles :

> J'ai fait la guerre aux rois, je l'aurais faite aux dieux.

Émilie dut être leur modèle. Car en France il est rare qu'un héros de théâtre ou de roman ne suscite pas des émules parmi ses admirateurs. Aux exemples qu'elle offrit rien ne manquait, pas même une conversion. Si elle n'aime ni la liberté, ni Cinna, mais uniquement sa vengeance, si elle nous paraît odieuse quand, parlant des bienfaits d'Auguste, elle dit :

> Et des mêmes présents qu'il verse dans mes mains,
> J'achète contre lui les esprits des Romains,
> (Acte I, sc. II.)

ne finit-elle pas cependant, elle aussi, par déposer les armes et se repentir, lorsqu'elle s'écrie :

> Ma haine va mourir que j'ai crue immortelle;
> Elle est morte, et ce cœur devient sujet fidèle?
> (Acte V, sc. III.)

Ajoutons seulement qu'elle nous trouve un peu incrédules. C'est la faute de Corneille qui, jusqu'à la dernière scène, l'a montrée beaucoup trop insensible pour que ce dénoûment nous semble vraisemblable. A peine a-t-elle eu un éclair d'attendrissement pour son docile complice :

> .... Hélas! cours après lui, Fulvie,
> Et si ton amitié daigne me secourir,
> Arrache-lui du cœur ce dessein de mourir.

Mais elle rentre bientôt dans sa nature (acte III, sc. V), et ajoute :

> .... Qu'il achève et dégage sa foi,
> Et qu'il choisisse après de la mort ou de moi.

Cinna; le républicain et l'amant. Ses contradictions. — Ame damnée d'Émilie, Cinna nous est encore moins sympathique; car, si le fanatisme peut ne pas déshonorer un héros, lorsqu'il se sauve par un air de grandeur, la bassesse et la perfidie révoltent. Or, au moment où, pour empêcher une abdication qui rendrait à Rome la liberté, mais déroberait sa vengeance à une irréconciliable ennemie, s'il se jette aux pieds d'Auguste, et s'écrie :

> Que l'amour du pays, que la pitié vous touche;
> Votre Rome à genoux vous parle par ma bouche,
> (Acte II, sc. I.)

cette hypocrisie n'est point d'un Brutus forcené. Dans cette scène, où il joue l'attendrissement, afin d'arracher à son bienfaiteur une résolution qui sera son arrêt de mort, nous ne reconnaissons que le désir de plaire à celle dont il attend une récompense. A plus forte raison s'indigne-t-on de le voir persister en son dessein, lorsque, cédant à ses instances, le prince lui donne la main de son amante.

Il est vrai que le beau feu du conspirateur ne tardera pas à

tomber, quand il envisagera de sang-froid l'acte qui lui parut d'abord héroïque, et qu'il appelle bientôt un crime abominable. Si encore cette défaillance n'était qu'une surprise involontaire! Mais non; c'est le cri de sa conscience. Le « tigre » — c'était son mot — qu'il voulait égorger n'est plus maintenant à ses yeux qu'une victime innocente. Il ne craint pas de justifier Auguste, en présence même d'Émilie qui s'étonne et s'irrite d'un tel changement. Le complot où il cherchait la gloire lui devient le plus lâche des attentats. Il maudit la promesse qui l'engage; et quand son amante, à force de reproches, a repris sur lui son empire, c'est avec désespoir qu'il se résout à lui obéir :

Vous le voulez; j'y cours : ma parole est donnée;
Mais ma main aussitôt contre mon sein tournée,
Aux mânes d'un tel prince immolant votre amant,
A mon crime forcé joindra mon châtiment.

Est-ce bien celui qui, tout à l'heure, s'écriait :

S'il est pour me trahir des esprits assez bas,
Ma vertu pour le moins ne me trahira pas :
Vous la verrez, brillant au bord des précipices,
Me couronner de gloire en bravant les supplices!

Comment se fait-il qu'après avoir refusé la liberté, parce qu'il fallait la tenir d'un tyran, il dise maintenant que c'est être

Esclave avec honneur que de l'être d'Octave?

Se démentir ainsi, n'est-ce pas manquer à cette loi de l'unité qui s'impose surtout à un caractère principal? Voilà ce qui scandalise La Harpe et d'autres critiques : ils blâment dans Cinna d'abord la lenteur de ses remords, puis sa conversion même.

Cette inconsistance, on ne saurait la nier; mais, tout en admettant qu'elle n'a rien d'héroïque, nous la jugeons vraisemblable dans le cœur d'un jeune homme amoureux que dominent la passion et l'imagination. Demander pourquoi les bontés d'Auguste n'agissent point à la minute sur une âme exaltée qu'elles déconcertent, c'est oublier qu'un blessé sent à peine, dans la chaleur du combat, le coup dont il vient d'être frappé. N'est-il donc pas naturel que ce Brutus novice, interdit par le bienfait qu'il considère parfois comme un outrage, rougisse de

recevoir Émilie d'une main qu'il déteste; puis, qu'après ce premier mouvement, dont son trouble se rend à peine compte, retrouvant le sang-froid de la réflexion, il recule devant l'exécution d'un forfait auquel ne le porte point l'ardeur d'une conviction? C'est affaire aux interprètes de ce rôle d'en masquer à la scène les inégalités par l'impétuosité de leur jeu, et les habiles n'y manquent pas. En résumé, Corneille n'a pas voulu nous peindre un républicain farouche, mais un amant dont le caractère est aussi faible que le cœur. Auguste suffisant à l'intérêt, qu'importe que les autres figures perdent tout ce qu'il gagne? Sa clémence n'en sera que plus triomphante. Voilà pourquoi Cinna peut baisser impunément de scène en scène; et si le conspirateur de la veille finit par se métamorphoser en courtisan, l'histoire ne prouve-t-elle pas que les choses se passent souvent ainsi?

Maxime; le rôle sacrifié. — De Maxime nous ne pouvons dire qu'un mot. S'il eut un bon moment, lorsque, pour se dispenser d'un assassinat, il conseilla l'abdication, sa lâcheté le rend odieux, et son amour ridicule.

Livie. — Quant à Livie, son intervention subite et passagère [1] rappelle l'Infante du *Cid*. Elle n'est peut-être pas inutile pour nous préparer au revirement qui va se faire dans l'âme d'Auguste, mais si elle l'explique, n'en diminue-t-elle pas un peu le mérite en mêlant des suggestions étrangères et des raisons d'intérêt à un acte que doit dicter la générosité toute seule? En représentant l'impératrice comme le bon génie d'Auguste [2], Corneille contredit le sentiment de Tacite, qui voit en elle une marâtre funeste à la famille des Césars et à l'État [3]. Mais l'histoire autorise les dehors imposants que le poète prête à ce personnage.

Si son divorce fut un scandale, si son ambition astucieuse

1. Ce rôle fut supprimé, pour n'être rétabli que le 29 mars 1806, dans une représentation donnée à Saint-Cloud, devant l'empereur, par Mlle Raucourt.

2. Elle était mariée à Tiberius Claudius Nero, et enceinte de six mois, quand Octave envoya à son époux l'ordre de la répudier, en 716.

3. « Pour briser tous les obstacles qui fermaient à Tibère le chemin du trône, elle entra dans la voie des crimes domestiques, et aida souvent la fatalité qui ravit tour à tour, aux espérances du prince et de Rome, Marcellus, Caius et Lucius César, mourant l'un à vingt-trois ans, l'autre à vingt ans. Elle fit exiler Julie, déporter Agrippa Posthumus, écarta tous les enfants et petits-enfants d'Auguste. »

poursuivit constamment un seul but, la toute-puissance, soit par son mari qu'elle inspirait, soit par son fils qu'elle espéra dominer un jour, on doit cependant admettre que son expérience et sa modération contribuèrent à transformer Octave en politique. Elle lui apprit du moins la diplomatie et la réserve. Pendant les neuf années qui précédèrent une dictature définitive (716-725), elle sut conseiller à propos la ruse, la temporisation, le silence et la patience. Somme toute, ses tempéraments furent un frein salutaire à des violences qu'elle finit par dompter, et l'on peut dire qu'elle fit une réalité de la vieille légende d'Égérie [1].

Le sens historique et la tragédie politique chez Corneille. — Ici donc Corneille a, comme toujours, le sens historique. Cette intelligence n'éclate pas moins en de magnifiques scènes qu'il faut signaler.

Quelle science intime de la société romaine dans le récit de la conjuration (acte I, sc. III), et dans les peintures où Cinna représente les sanglantes proscriptions du Triumvirat! C'est une merveille de véhémence, de couleur expressive et sobre. Si quelques traits déclamatoires se mêlent à ce tableau, c'est une vérité de plus; car la faconde de ces hyperboles sied à un conspirateur qui, plus épris d'Émilie que de la liberté, remplace parfois la conviction par la rhétorique, et se monte la tête froidement, comme un acteur qui apprend ou répète son rôle. Et quel conspirateur n'a pas son Émilie, je veux dire une arrière-pensée d'intérêt et d'ambition, dont les plus belles phrases et les grands mots sont le masque, le prétexte? Notons aussi des hardiesses républicaines qui ne tiraient point alors à conséquence, dans un temps où la littérature ne fut que littéraire, et où le pouvoir était plus tolérant qu'on ne pense, par suite de sa sécurité même.

L'idée monarchique ne va-t-elle pas d'ailleurs triompher dans le conseil privé où seront agités les mérites relatifs des deux régimes qui sont aux prises dans cette tragédie? La tradition de

1. Il faut voir au Louvre sa statue. Un front net, limpide, lisse, inattaquable comme l airain, des yeux puissants et tranquilles, un nez aquilin aux narines pincées, une bouche petite, des lèvres minces étrangères au sourire, une sérénité impitoyable, la majesté d'une matrone qui se sent souveraine : voilà les traits de sa physionomie.

ce grand débat remonte à l'historien Dion Cassius. Au cinquante-deuxième livre de son *Histoire romaine*, il nous raconte qu'après Actium (31 av. J.-C.), Octave voulut consulter Agrippa et Mécène sur la question de savoir s'il devait garder l'autorité, ou rétablir l'ordre ancien. La république aurait été défendue par Agrippa, et l'empire par Mécène. Est-il besoin de dire que ce récit est simplement une fiction oratoire analogue à ces exercices dont parle Juvénal, quand il écrit : « Moi aussi, lorsque j'étais jeune, j'ai composé de belles déclamations où je conseillais à Sylla de ronfler dans la vie privée »? Il n'y a pas là plus d'authenticité que dans nos harangues d'école. Car, bien loin d'avoir regretté le gouvernement du peuple et du Sénat, Agrippa fut toujours un des auxiliaires les plus dévoués à la fortune impériale, et l'homme d'action qui fit le plus pour fonder la dynastie. Sans prendre autrement au sérieux la délibération immortalisée par le génie de Corneille, cherchons-y donc seulement l'art d'un poète qui, pour la première fois parmi nous, mettait vraiment l'histoire au service d'une situation dramatique, avec un art et une science inconnus à son rival Mairet, le fameux auteur de *Sophonisbe*.

Ce qui nous émeut tout d'abord, c'est l'hostilité secrète des confidents qui sont appelés à juger cet important procès. Notre attente est vivement sollicitée par le contraste de la confiance que leur témoigne le maître du monde, et de la perfidie qui répond à ces avances. Sachant qu'ils ont fait serment de l'assassiner, nous assistons avec une anxiété poignante à cette crise morale qui nous laisse voir des pièges cachés sous l'apparence d'une insidieuse franchise.

Ajoutons que ni la poésie ni même la prose ne s'étaient encore élevées à cette hauteur, et qu'ici Corneille inaugure l'éloquence politique par la mâle précision de son langage, et la sûreté d'une intuition digne de Tacite. Ces maximes générales, qui conviennent rarement au théâtre, n'ont jamais été mieux appropriées à l'action par un génie qui semble les graver sur l'airain. Quel clairvoyant exposé des maux qui travaillaient la république et en précipitèrent la chute! Quelle vivante analyse des causes qui vont, en dépit de regrets généreux, mais impuissants, donner à Rome le régime qu'elle mérite par la faute de cette liberté

menteuse, dont l'anarchie déchaînait Sylla contre Marius, Pompée contre César, les triumvirs contre Cicéron et Brutus, Antoine contre Decimus, et Octave contre Antoine,

Envieux l'un de l'autre, et menant tout par brigues!

A n'en juger que par la chaleur des plaidoiries, il est manifeste que Corneille prend secrètement parti pour la thèse monarchique. Cinna est trop persuasif pour n'être pas l'interprète du poète. En cela il se rencontre avec le sentiment des contemporains qui, aux environs de la Fronde, entre Richelieu et Louis XIV, appelaient de leurs vœux l'avènement d'un maître assez puissant pour assurer au dedans comme au dehors la sécurité du présent et de l'avenir.

Ajoutons d'ailleurs que dans cette même scène, dont l'idée vient sans doute de Dion Cassius que Corneille avait pu lire dans la traduction de Desroziers (1542), on retrouve un lointain écho d'Hérodote faisant discuter les chefs persans Otanès, Mégabyse et Darius, après le massacre des Mages (liv. III, Θάλεια K. 80, 81, 82). — Mégabyse y parle comme Cinna : « Rien de plus irréfléchi, et de plus insolent que la foule impertinente » (ὁμίλου ἀχρήστου οὐδέν ἐστιν ἀξυνετώτερον καὶ ὑϐριστότερον) :

Quand le peuple est le maître, on n'agit qu'en tumulte,
La voix de la raison jamais ne se consulte.

« Rien n'est préférable à un seul maître, s'il est bon » ('Ανδρὸς γὰρ ἑνὸς τοῦ ἀρίστου οὐδὲν ἄμεινον ἂν φανείη) :

Et cette liberté qui lui semble si chère
N'est pour Rome, Seigneur, qu'un bien imaginaire,
Plus nuisible qu'utile, et qui n'approche pas
De celui qu'un bon prince apporte à ses États.

Que Corneille se souvienne d'Hérodote directement, ou par l'intermédiaire de Dion Cassius, le rapprochement nous a paru légitime, quoiqu'il n'eût pas encore été fait.

Nous n'insisterons pas sur les dernières scènes; car il faudrait répéter ce que nous ont appris les applaudissements de deux siècles. Si les monologues sont d'ordinaire languissants,

il n'en est pas ainsi de celui [1] qui nous montre Auguste partagé entre l'indignation et la mélancolie des grandeurs souveraines. Rien de plus nécessaire, de plus attendu que ce discours intérieur, puisque l'action n'a plus alors d'autre théâtre que la conscience. Un confident serait donc ici déplacé. Il faut relire Sénèque pour savoir comment une imitation féconde renouvelle et enrichit son modèle. Quant à l'explosion héroïque par laquelle ce drame se termine, c'est le sublime développement de cette maxime du Livre saint : « Celui qui dompte son cœur est plus grand que celui qui prend les villes ». A ceux qui reprochaient à Auguste de se venger encore de Cinna en lui pardonnant, on peut répondre que l'humiliation de son assassin est bien méritée, et que le spectateur n'est pas fâché de la leçon qu'il subit. Du reste, Cinna ne disait-il pas :

Ce prince magnanime
Qui *du peu que je suis* fait une telle estime?

Il est naturel que son maître ne fasse pas plus cas de lui qu'il n'en fait lui-même. Et puis, au demeurant, s'il y a des fautes dans la conception de *Cinna*, comment ne les pardonnerait-on pas au poète qui, mieux que tout autre, a su faire couler ces nobles et délicieuses larmes où la douleur n'entre pas, et qui ne sont que l'attendrissement de l'admiration, l'effusion de l'enthousiasme?

POLYEUCTE

(1643)

I. — Faits historiques.

Restauration de la tragédie religieuse. — Chevaleresques ou politiques, les premières tragédies de Corneille avaient été puisées aux sources communes. *Horace* en particulier était bien

1. Acte IV, sc. II. Comparez les plaintes d'Œdipe roi (Sophocle) sur les maux inséparables de la puissance suprême, et le mélancolique adieu que Moïse fait au monde dans le poème d'Alfred de Vigny.

le Romain que concevait et décrivait Balzac. Embelli d'un sublime incomparable, ce type n'en fut pas moins, comme *le Cid*, conforme à la mode et au goût de la société contemporaine. Il n'en est point ainsi de *Polyeucte*. Par ce coup d'audace, le poète entreprenant se portait de prime saut hors des voies fréquentées. Car depuis plus d'un demi-siècle déjà le drame religieux semblait condamné par un discrédit universel [1]. Rejetés comme une distraction barbare et relégués sur des tréteaux sans honneur, les *mystères* n'avaient pas laissé le moindre souvenir de mérite individuel et distinct [2]. Si, dans l'école de la Renaissance, après l'invasion des Grecs et des Romains, il se produisit encore quelques essais en ce genre, ces tentatives ne se révélèrent point au grand jour, mais furent réservées à un public de collège, comme l'*Abraham sacrifiant*, composé par Théodore de Bèze (1551-52) pour les étudiants de Lausanne. Sauf le *Saül* de Du Ryer et *le Martyr de saint Eustache* de Baro, qui parurent obscurément en 1639, l'art du moyen âge n'avait donc transmis aucune tradition, lorsque, parmi les vagues rumeurs que suscitait déjà la question de la *grâce*, Corneille fut conduit par son génie naturellement religieux vers la tragédie chrétienne, qu'allait inaugurer *Polyeucte*.

Polyeucte et Port-Royal. — L'occasion l'y invitait, car aux environs de *Cinna*, de 1639 à 1640, un mouvement de vive curiosité tournait tous les regards vers les débats théologiques auxquels les talents et les vertus de Port-Royal donnaient un lointain retentissement. C'était pour cette maison l'heure du premier et du plus manifeste éclat. Dans tous les cercles on ne s'entretenait que de la retraite de M. Lemaître, qui venait de

1. « L'amour et la guerre. l'un ou l'autre séparément, ou les deux ensemble, dit, en 1637, l'auteur inconnu d'un *Traité de la disposition du poème dramatique*, fournissent aux auteurs tous les sujets profanes du théâtre. Je dis profanes, pour ce qu'on y peut mettre d'autres beaux sujets tirés des Livres saints, où les passions humaines peuvent triompher des vices et cruautés des tyrans; mais tels arguments n'étant pas le gibier de nos poètes ni de nos sages mondains, sont plus propres en particulier qu'en public, et dans les collèges de l'Université, ou dans les maisons privées, qu'à la cour et à l'hôtel de Bourgogne. »

2. Voir là-dessus la thèse si neuve de M. Eugène Rigal : *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVI*e *et au commencement du XVII*e *siècle*, liv. II (Hachette), et surtout du même : *De l'établissement de la tragédie en France* (*Revue d'art dramatique*, 15 janvier 1892).

quitter le barreau pour entrer dans la compagnie des pieux solitaires. La persécution ne fit que rendre celle-ci plus populaire; et, depuis le jour où l'abbé de Saint-Cyran avait été enfermé dans le donjon de Vincennes (1638), la cour, la ville et même la province s'enquéraient à l'envi de l'œuvre menacée, ou de cette doctrine encore mystérieuse qui se divulguait de plus en plus. Ces émotions, Corneille dut les ressentir; car il est visible que son franc et noble cœur fut touché par un souffle venu de ces docteurs qui s'entendaient si bien à faire d'illustres conquêtes. Croyons-en l'accent de ces vers, où Néarque parle comme un disciple du grand Arnauld :

. . . . Mais sa grâce
Ne descend pas toujours avec même efficace;
Après certains moments que perdent nos longueurs,
Elle quitte ces traits qui pénètrent les cœurs;
Le nôtre s'endurcit, la repousse, l'égare;
Le bras qui la versait en devient plus avare,
Et cette sainte ardeur qui doit porter au bien
Tombe plus rarement, ou n'opère plus rien.

Polyeucte et l'hôtel de Rambouillet. — Si le traducteur de l'*Imitation* semblait prédestiné plus que tout autre à recevoir la mystique influence, son ingénuité l'induisit en une bien fausse démarche, lorsque, pour éprouver l'opinion mondaine, il offrit à l'hôtel de Rambouillet la primeur de son œuvre : car dans tout Paris il n'était pas un endroit moins propre à en goûter l'excellence. Mais peut-être espérait-il, par la faveur de ces avances, se concilier des juges dont il craignait les préventions. Dans ce cas, cette précaution n'eut point les effets attendus. « La pièce, dit Fontenelle, y fut applaudie autant que le demandaient la bienséance et la grande réputation que l'auteur avait déjà; mais quelques jours après, M. de Voiture vint le trouver, et prit des tours fort délicats pour lui dire que *Polyeucte* n'avait pas réussi comme il pensait, que surtout le christianisme avait extrêmement déplu. » Un des moins sympathiques était Godeau, l'évêque de Vence, qui condamna le renversement des idoles comme un zèle imprudent, sévèrement interdit par l'Église elle-même, car, dans l'origine, elle refusa la communion aux auteurs de ces témérités.

Ces censures troublèrent Corneille à ce point qu'il songeait à retirer sa pièce, lorsqu'un acteur, Hauteroche ou Laroque, ranima son courage par la perspective de l'applaudissement public. Quoi qu'il en soit de cette anecdote suspecte, *Polyeucte* fut représenté vers le commencement de 1643, comme vient de le prouver la découverte d'une lettre latine de Claude Sarrau, conseiller au Parlement, datée du 12 décembre 1642, et où il demande à Corneille des nouvelles de son futur quatrième chef-d'œuvre, de son poème sacré (*quod an effectum an perfectum sit, quaeso, rescribe*) [1].

Le succès fut assez grand pour engager le poète à récidiver. Mais il ne retrouva pas la veine perdue, et *le Martyre de Théodore* (1645) échoua misérablement. *Polyeucte* eut pourtant des suites, et provoqua toute une recrudescence de sujets analogues, entre autres le *Saint Alexis* de Desfontaines (1644) et *le Martyre de sainte Catherine* de La Serre, lesquels du reste en furent pour leurs frais. Car ces martyrs moururent coup sur coup. On ne se souvient plus aujourd'hui que du *Saint Genest* de Rotrou (1646). Bien qu'inégale et inférieure à son aînée, cette pièce est en effet digne du poète que Corneille se plaisait à appeler son père, mais qui eut la modestie de l'appeler vite son maître. *Esther* et *Athalie* appartiendront aussi à la même famille. Ce sera la tragédie sacrée, n'éclatant plus avec une fougue qui semblait un souvenir du XVIe siècle, mais contemporaine de Fénelon et de Mme de Maintenon, alliant l'onction à la gravité, et s'accommodant au goût d'un âge plus tempéré.

II. — ÉTUDE LITTÉRAIRE.

Les sources de cette tragédie. Analyse du sujet. — C'est dans la *Vie des saints* complétée par Mosander, d'après Surius et Siméon le Métaphraste (Xe siècle), que Corneille a rencontré

1. La pièce fut imprimée la même année : l'achevé d'imprimer est du 20 octobre 1643. Un frontispice gravé montre Polyeucte vêtu d'un pourpoint espagnol, d'un haut-de-chausses à crevés, et coiffé d'une toque à plumes, brisant les idoles à coups de marteau. « L'acteur, dit Voltaire, ôtait ses gants et son chapeau pour faire la prière à Dieu. Sévère arrivait le chapeau sur la tête et Félix l'écoutait chapeau bas. »

le martyr obscur auquel il donna la gloire, et dont beaucoup apprirent le nom à la comédie plutôt qu'à l'église. Cette légende raconte que, sous le règne de l'empereur Décius (249-251), il y avait à Mélitène, en Arménie, deux jeunes gens, Néarque et Polyeucte, l'un chrétien, l'autre prêt à le devenir. Un édit de persécution ayant été lancé, Néarque craignit de voir faiblir le courage de son ami. Mais, pour rassurer ces alarmes, Polyeucte, avant même d'être baptisé, vole au temple et y brise les idoles, dans un pieux transport. Chargé d'exécuter l'édit en qualité de simple commissaire impérial, Félix, son beau-père, voulait le sauver; mais ses prières n'y réussirent pas plus que ses menaces, et les larmes de sa fille Pauline étant également impuissantes, il dut ordonner le supplice de son gendre, qui courut à la mort comme à un triomphe. Rappelons par une brève analyse le parti que Corneille sut tirer de la donnée de Métaphraste.

Une découverte récente vient d'ailleurs d'établir la réalité du martyr de Polyeucte, officier grec de la douzième légion ainsi que son ami Néarque, et celle de l'intervention pathétique de sa femme, dans une entrevue où, comme l'Andromaque d'Homère, elle veut le fléchir, au nom de leur fils [1].

Acte I. — Deux scènes qui nous éclairent sur tous les détails nécessaires à l'intelligence de la situation apprennent au spectateur que Polyeucte vient d'épouser la fille de Félix, gouverneur d'Arménie. Mais cette union n'a été pour Pauline qu'un acte d'obéissance filiale. Car elle aimait un chevalier du nom de Sévère éconduit, malgré son mérite, par la volonté d'un père ambitieux qui lui a préféré la fortune et le crédit d'un autre prétendant. Mariée depuis quinze jours à peine, elle raconte à sa confidente Stratonice les alarmes qui inquiètent son imagination. Dans un songe, elle a vu Sévère porté sur un char de triomphe, et Polyeucte percé par Félix d'un coup de poignard, au milieu d'une assemblée de chrétiens. — Or, au moment où s'achève le récit de son rêve, voici que Félix annonce l'arrivée de Sévère devenu le favori de l'empereur, auquel il a sauvé la vie. Il vient présider à un sacrifice offert aux dieux pour célébrer une victoire remportée sur les Perses.

1. Voir M. Aubé, *Polyeucte dans l'histoire*, Didot, 1882.

Acte II. — Il se présente en effet devant Pauline elle-même, dont il espère encore obtenir la main. Aussi quelle douleur est la sienne lorsqu'il apprend qu'il n'y a plus pour lui d'espérance! Mais celle dont le cœur a cessé d'être libre impose silence à des regrets qu'elle ne peut entendre, sans faillir à son devoir. Tandis que ses fières consolations irritent la tristesse qu'elle voudrait adoucir, l'action s'engage par l'attentat de Polyeucte qui, converti par Néarque, et brûlant de signaler son zèle, s'est élancé vers le temple, où il a renversé les faux dieux.

Acte III. — Ainsi donc, les pressentiments sinistres deviennent une réalité. C'est ce que confirme Stratonice qui, d'un accent indigné, raconte le scandale du sacrilège. Pauline n'a plus de recours possible qu'auprès de son père, qu'elle supplie de faire grâce. Malgré sa colère il se laisserait fléchir, si le coupable voulait consentir à une abjuration ; et, pour l'imposer par la terreur d'un sanglant exemple, il ordonne le supplice de Néarque, non sans s'avouer en secret que le trépas de Polyeucte pourrait bien lui donner dans Sévère un autre gendre et un protecteur puissant.

Acte IV. — Mais les ruses d'un politique égoïste ne sauraient séduire ou vaincre le chrétien qui, dans sa prison, exhale en strophes lyriques les joies d'une âme fortifiée par la vertu d'un baptême tout récent. La Grâce sera la plus forte et il affrontera sans crainte les larmes de Pauline, dans une rencontre où, résistant aux plus pressantes instances de l'amour conjugal, il leur oppose l'éternelle félicité qu'une âme déjà chrétienne par ses vertus serait digne de partager avec lui. Au lieu de rétracter ses croyances, il veut donc initier à la foi l'épouse qu'il se propose de confier à l'amour de Sévère, par l'effort d'un renoncement sublime jusqu'à l'invraisemblable. A cet héroïsme répond celui de Pauline : car, résolue à ne jamais trahir la mémoire de celui qu'elle aime enfin à force de l'admirer, elle implore la générosité d'un rival en faveur du malheureux qui se précipite à sa perte.

Acte V. — Sévère a la magnanimité de se rendre à cet appel. Mais Félix n'y voit qu'un piège. Avant de sévir, il consent pourtant à une suprême démarche; et, laissant entendre à son gendre qu'il songe lui-même à renoncer aux idoles, il lui

demande seulement de dissimuler pendant quelques jours. C'est alors que Polyeucte, impatient de couper court à d'indignes pensées, pousse à bout la fureur du proconsul par une admirable profession de foi, dont la fierté, jugée comme un intolérable défi, va précipiter enfin l'heure de la délivrance qui lui ouvre l'immortalité. — Le dénoûment, on le prévoit. Son sang opérera le miracle qu'appelait une ardente et impérieuse prière. Car Pauline est illuminée tout à coup; ses yeux se dessillent; et désormais chrétienne, elle revient demander à un père barbare d'achever son ouvrage. Émû par ce spectacle, Sévère à son tour reproche à Félix des calculs intéressés; mais, tandis qu'il parle, la Grâce touche un cœur jusqu'alors trop insensible aux mouvements généreux, et transforme l'égoïste gouverneur en un chrétien repentant auquel pardonne le stoïcien tolérant qu'étonnent et attendrissent des vertus inconnues à l'ancien monde.

De l'action. Le principal ressort. Le personnage de Sévère. — Sans analyser de près des combinaisons toujours naturelles et logiques, bornons-nous à en indiquer le principal ressort. L'esquisse précédente montre assez que le plus heureux artifice du poète est d'avoir imaginé le personnage de Sévère et l'amour qu'il éprouve encore pour Pauline. Aussi s'en applaudit-il en ces termes : « Les tendresses de l'amour humain y font un si agréable mélange avec *la fermeté du divin*, que sa représentation a satisfait tout ensemble les dévots et les gens du monde ». Il était à craindre en effet que la figure de Polyeucte ne pût, à elle seule, suffire à l'intérêt dramatique et que la pièce, ayant le défaut de celles de Buchanan (*Jephté*) et de Grotius (*la Passion*), dont les exemples avaient enhardi Corneille, ne fût pas assez *fournie*, comme il dit. Ce n'est pas que nous ayons la moindre envie de répéter avec Voltaire :

De Polyeucte la belle âme
Aurait faiblement attendri,
Et les vers chrétiens qu'il déclame
Seraient tombés dans le décri,
N'eût été l'amour de sa femme
Pour ce païen son favori,
Qui méritait bien mieux sa flamme
Que son bon dévot de mari.

Cette irrévérence ne fait de tort qu'à celui qui se la permit. Pourtant une vertu trop pure, comme le déclarait Aristote, est rarement tragique, parce qu'elle ne comporte guère les conflits intérieurs de la passion et du devoir. Il convenait donc d'introduire ici l'occasion d'un combat engagé entre les cœurs et les consciences. C'est le service que rend à la situation l'arrivée imprévue de Sévère. Elle donne carrière à tous les nobles sentiments qui se déploieront à l'envi, dès que le péril de Polyeucte sera devenu le nœud d'une action, dont toutes les péripéties se déduiront comme des conséquences de leurs principes. C'est ainsi que nous voyons une émulation d'héroïsme s'établir entre des âmes généreuses dont les sacrifices concourent à produire les plus pathétiques transports. Mais avant d'admirer ces beaux caractères, signalons le mérite du cadre dans lequel ils vont se mouvoir.

Le sens historique chez Corneille. Lutte du paganisme et du christianisme. — La tragédie de *Polyeucte* est un épisode de la lutte qui, durant trois cents ans, mit aux prises deux religions représentant l'une le passé, l'autre l'avenir. Or on peut dire que Corneille a pénétré aussi bien, d'intuition, l'histoire de l'Église primitive que celle de Rome républicaine ou impériale.

De tous les témoignages révélés par la critique contemporaine ressort avec évidence cette vérité que le paganisme et le christianisme, étant incompatibles, ne pouvaient se faire grâce l'un à l'autre. La société civile était alors, depuis tant de siècles, si intimement solidaire de la société religieuse, que toutes deux devaient succomber ensemble. Leur immobilité ne leur permettait pas de se transformer, mais les condamnait à s'écrouler simultanément. Bien que la croyance eût disparu, du moins dans les classes éclairées, ces divinités qui ne comptaient plus de fidèles n'en étaient pas moins partout présentes, dans les mœurs comme dans les lois et les institutions; si bien qu'ouvrir le Panthéon au Dieu invisible, c'eût été renverser du même coup une cité qui se sentait caduque, et voulait retarder au moins l'heure de sa chute. Une guerre était donc inévitable entre des ennemis que ne pouvaient réconcilier ni paix ni trêve.

Ce n'est pas que les chrétiens fussent des séditieux. Car ils avaient pour maxime de rendre à César ce qui appartenait à

César, et l'armée n'eut point de meilleurs soldats que la légion Thébaine. Mais la divine logique de l'Évangile, tout en faisant un devoir de l'obéissance légale, affranchissait la conscience, et lui interdisait des accommodements sacrilèges. En dépit d'une soumission extérieure qui condamnait la révolte, il lui fallait tout sauver ou tout perdre. Pour la doctrine qui appelait tous les esclaves à la liberté, tous les hommes à l'égalité, il n'y avait pas d'alliance possible avec un ordre public ou privé dont les vices, contraires à la justice et à la raison, étaient condamnés si ouvertement par les vertus mêmes de ces cœurs indépendants et courageux qui couraient à la mort comme à la gloire.

Je dois ma vie au peuple, au prince, à sa couronne;
Mais je la dois bien plus au Dieu qui me la donne,

disaient alors les plus humbles frères de Polyeucte. Ils creusaient un abîme entre la religion et l'État, et avec un éclat qui a fait dire à M. Victor Duruy qu'en regard de la société de leur temps, ils furent « les plus grands révolutionnaires que le monde ait jamais connus ».

De là le péril d'une nouveauté contagieuse comme tous les grands exemples; aussi le vieil esprit romain s'en émut-il dès l'abord. Il avait pourtant presque toujours pratiqué la tolérance envers les cultes étrangers, envers celui de Mithra par exemple, alors si florissant à Rome, excepté pour certaines des pratiques venues de l'Orient qui avaient un air d'initiation clandestine. Ainsi Rome n'eût pas demandé mieux que de s'annexer le Dieu des juifs et des chrétiens. On sait qu'Alexandre Sévère avait fait placer, dans sa chapelle domestique, l'image du Christ entre celles d'Orphée et d'Apollonius de Tyane. Mais les chrétiens se refusaient à une telle alliance : voilà ce qui étonnait et indignait le monde païen. Il s'irrita surtout de l'*isolement* où voulait rester le Dieu nouveau, et de son dédain pour les autres dieux. De bonne heure l'instinct qui porte tout être vivant à se conserver et à se défendre avertit les empereurs qu'il fallait, à tout prix, purger la terre de cette secte mystérieuse qui, par la seule puissance de la parole, attaquait au cœur toutes les traditions auxquelles semblait attachée la fortune de l'empire.

Ils frappèrent donc sans pitié ces insoumis à qui leur Dieu

défendait tout partage avec l'impiété du siècle. Voilà pourquoi le sang fut versé à flots, même par des princes qui se croyaient humains, entre autres par Marc-Aurèle, qui pensa faire œuvre de salut public, en s'armant de tout son pouvoir contre la redoutable douceur et l'invincible faiblesse de cette Église calomniée par la peur, et factieuse à son insu par la seule pureté de ses mœurs.

Ajoutons que ces violences eurent le plus souvent l'impassible sang-froid de la raison d'État. Elles ne furent que rarement l'explosion d'un fanatisme indigné vengeant son dogme et ses dieux. Car les rites n'étaient plus guère que des formes, des cérémonies, des habitudes séculaires, consacrées seulement par d'antiques souvenirs, ou protégées par des intérêts. Les haines cruelles et convaincues n'existaient qu'en bas, dans les foules ignorantes. Mais en haut ne régnaient plus que des nécessités sociales ; car la philosophie grecque, aidée de l'indifférence, avait depuis longtemps renversé définitivement les idoles ; et, pour les patriciens, la religion consistait tout entière en démonstrations officielles ; ils n'y voyaient que le décor du théâtre où ils jouaient leur rôle. Or ils n'en étaient que plus acharnés à poursuivre une guerre d'extermination, comprenant que la question de vie ou de mort se posait pour la vieille société dont ils étaient les privilégiés et les défenseurs attitrés.

Ces sentiments que l'apparition du christianisme inspirait à l'ancien monde, nous les retrouverons dans cette pièce qui nous montre au vif la phase suprême d'un duel à outrance. On en jugera par l'expression des physionomies que nous allons passer en revue. Nous y reconnaîtrons tous les éléments dont se composait alors la société romaine : les chrétiens de la veille et du lendemain, les païens politiques ou fervents, et entre ces camps les esprits modérés qui, sur la frontière des deux cultes, s'étaient réfugiés dans la sagesse d'une tolérance désintéressée.

Les caractères. — Polyeucte. Le néophyte. L'époux. — Pour commencer par le personnage qui donne son nom à la tragédie, Polyeucte est bien ici le chrétien récent sur lequel agit pleinement la grâce tout entière. Si au début il a je ne dis pas ses défaillances, mais ses délais et ses langueurs, s'il faut

d'abord que Néarque le gourmande, il n'en est plus ainsi quand, une fois enivré par les eaux du baptême, il a reçu la force victorieuse que lui confère le sacrement miraculeux. Dès lors il prend bien sa revanche, et devance à ce point les plus zélés, que leur feu paraît tiédeur auprès du sien. Entré le dernier dans l'arène, il s'élance soudain au premier rang. Loin d'avoir besoin d'aiguillon, c'est lui maintenant qui à son tour entraîne Néarque à l'encontre des faux dieux. Tandis que la prudence de son premier guide veut modérer sa fougue, c'est lui qui fait honte aux lenteurs d'une foi pusillanime, et la précipite vers les aveugles témérités. C'est le cas de remarquer que Corneille a tort, dans la simplicité de son cœur, de craindre qu'on ne lui reproche d'avoir péché contre Aristote, en produisant sur la scène un héros aussi parfait. Ses scrupules font voir trop de délicatesse. Car Polyeucte a une faiblesse : il se livre à un excès de zèle que l'Église elle-même déclarait coupable, et par là il se réconcilie avec Aristote.

NÉARQUE

Fuyez donc leurs autels.

POLYEUCTE

Je les veux renverser
Et mourir dans leur temple, ou les y terrasser.

Cet emportement, Voltaire ne le lui pardonne pas. Sa malveillance va jusqu'à professer qu'un tel caractère serait plus propre à figurer dans la *Vie des saints* que sur la scène. A ses yeux, le mari de Pauline est moins intéressant que son rival. Il ose même le déclarer « ridicule et bourgeois, lorsqu'il résigne sa femme à Sévère, ainsi qu'un bénéfice ».

Nous ne partagerons point les préventions de cette ironie injuste et malséante. Et d'abord l'auteur d'*Alzire* devait être plus respectueux pour des beautés qu'il imita, lorsqu'il fit aussi paraître un chrétien, Guzman, touché tout à coup de la Grâce, et cédant celle qu'il aime à son ennemi, à son assassin, à un idolâtre. Puis il ne nous convient pas, j'imagine, d'être plus exigeants que Sévère admirant l'enthousiasme religieux d'un cœur assez maître de lui pour ne pas envier à l'amant de Pau-

line un bonheur dont ce cœur sait tout le prix. Si dédaigner un trône est un effort qui passe l'ordinaire et ravit les applaudissements, que dire de celui qui remporte une semblable victoire sur ses plus chères tendresses? Si nous sommes électrisés par la grandeur de ces républicains qui s'immolaient, eux et leurs enfants, aux intérêts de leur ville naissante, comment refuser notre émotion à ce Romain d'un autre âge qui, d'une âme si vaillante, se détache de tous les liens terrestres, pour se sacrifier à la patrie invisible et céleste? C'est le même sang qui coule dans leurs veines. Il n'y a de changé que l'idéal du devoir; et, si l'on aime des vertus plus qu'humaines, l'avantage reste encore à celles qu'inspire la charité chrétienne : car entre elles et les autres il y a la même distance qu'entre les exemples de Plutarque et les leçons de l'Évangile.

Allons plus loin, et soutenons contre les détracteurs de Polyeucte qu'on se méprendrait, en l'accusant trop légèrement d'indifférence cruelle pour Pauline. Sans doute, il a pu donner prétexte à ce grief par certains mots qui vont un peu au delà du nécessaire. Nous accorderons par exemple que le sens humain est blessé quand il lui arrive de dire :

Et je ne regarde Pauline
Que comme un obstacle à mon bien.

Mais, quoiqu'il se juge désormais invulnérable, son impassible sérénité n'en recouvre pas moins une affection qui est d'autant plus profonde qu'elle va perdre Pauline dans le temps pour la posséder dans l'éternité. Si, à l'heure de la séparation, il s'écrie :

Je ne vous connais plus si vous n'êtes chrétienne,

cette dureté n'est de sa part qu'une façon de brusquer un dénoûment qu'attardent d'inutiles prières. Mais son cœur dément sa bouche, et les preuves en sont manifestes d'abord, dans cet adieu suprême, à la fin de la même scène, lorsqu'il court *à la gloire* :

Chère Pauline, adieu, conservez ma mémoire!

et aussi dans l'incomparable scène où il veut initier à la foi celle qu'il honore par cet éloge :

> Elle a trop de vertus pour n'être pas chrétienne.
> (Acte IV, sc. III.)

C'est d'abord cet *hélas!* qui échappe à son stoïcisme. Ce sont les pleurs qu'il ne peut contenir, et que Pauline accueille par ce cri :

> Mais courage! il s'émeut! je vois couler ses larmes.

C'est encore le faux-fuyant, moitié trompeur, moitié sincère, par lequel il explique cette soudaine faiblesse, et attribue au chrétien le regret de l'époux.

> Le déplorable état où je vous abandonne
> Est bien digne des pleurs que mon amour vous donne,
> Et si l'on peut au ciel sentir quelques douleurs,
> J'y pleurerai pour vous l'excès de vos malheurs.

C'est surtout cette prière pressante qui semble vouloir faire violence à la Grâce, et lui commander le miracle de la conversion qu'il serait heureux d'acheter de tout son sang. Aussi ses rudesses apparentes ne sont-elles que le gage certain d'une tendresse éprouvée par une âme pour une âme. Mais si l'on veut comprendre cette langue nouvelle où les mots perdent leur sens, il faut entrer en sympathie avec l'esprit qui le fait parler, et lui assure le droit de dire en toute simplicité :

> . . . . Je vous aime
> Beaucoup moins que mon Dieu, mais bien plus que moi-même.

Quant aux excès qui étonnent ici la mollesse de nos courages, ils ne sont qu'un trait de vérité morale et historique. Au lieu de railler, comme Voltaire, louons donc la clairvoyance de Corneille ressuscitant si fidèlement le chrétien de l'Église souffrante et militante, de ce temps où le royaume des cieux n'appartenait qu'aux violents, où les richesses, la liberté, la famille et la vie n'étaient rien aux yeux de ces exaltés qui voyaient faiblesse et tentations jusque dans les plus purs et les plus légitimes engagements de la terre. Alors, le vrai baptême

étant le martyre, c'était peu d'accomplir le devoir prochain de chaque jour; on ne visait qu'à la sainteté. Or, pour la conquérir, il fallait le renoncement absolu, l'audace de l'impossible, et cet enthousiasme perpétuel qui justifie ces hyperboles de Balzac : « Chose étrange et digne d'une longue considération! En ce temps-là, il y avait de la presse à se faire déchirer, à se faire brûler pour Jésus-Christ. L'extrême douleur et la dernière infamie attiraient les hommes au christianisme; c'étaient les appas et les promesses de cette nouvelle secte. Ceux qui la suivaient et avaient faveur à la cour avaient peur d'être oubliés dans la commune persécution; ils allaient s'accuser eux-mêmes, s'ils manquaient de délateurs. Le lieu où les feux étaient allumés, et les bêtes déchaînées, s'appelait en la langue de la primitive Église *la place où l'on donne des couronnes.* » Et c'est le mot que nous retrouvons dans la bouche de Polyeucte :

.... Sans me donner lieu de tourner en arrière,
Sa faveur *me couronne* entrant dans la carrière.

Aussi ne nous étonnons pas si, le sacrifice consommé, il répète textuellement, et avec quelle vertu plus haute! le vers du *Cid*, cette devise de famille, chez les héros de Corneille :

Je le ferais encore, si j'avais à le faire.

Pauline. L'héroïne du devoir. L'épouse déjà chrétienne. Sa conversion. La Grâce. — Pour ce qui est de Pauline, cette création mériterait de compter parmi les gloires de la poésie, comme l'Antigone de Sophocle, la Didon de Virgile, la Desdémone de Shakespeare, la Françoise de Rimini de Dante, et la Marguerite de Gœthe. Mais en France où l'on aime avant tout la passion, on en veut un peu à la fille de Félix d'avoir obéi à son père, de s'être mariée à Polyeucte, et de nous offrir un type accompli du devoir.

Voilà pourtant l'originalité de son caractère. C'est par là qu'elle se distingue dans l'élite des plus pures, dans la famille des Andromaque, des Monime, des Sabine et des Chimène. Ne parlons pas de la païenne ; si elle l'est de naissance, par l'éducation du foyer, avec une sorte de candeur ingénue, elle a déjà

les délicatesses d'une conscience à laquelle ne fait plus défaut que le signe extérieur d'un christianisme latent qui s'ignore. Oui, elle est vraiment promise à la lumière, et porte la marque visible de sa prédestination. Mais, ce qui la recommande par-dessus tout, c'est encore la supériorité d'une raison qui ne perd jamais l'équilibre; Romaine et Française tout ensemble, pratique et précise jusque dans l'idéal, elle ne cesse de concilier le bon sens et l'héroïsme.

Si, avant d'épouser Polyeucte, elle aima Sévère, ce fut d'une simple *inclination*; et, malgré « cette surprise de l'âme et des sens », elle n'hésita pas à tourner court, dès que son père le commanda. Aussitôt elle sut renoncer à l'idée « de son parfait amant », et cela sans arrière-pensée d'amertume; car, depuis qu'elle appartient à Polyeucte, nulle secrète souffrance ne trahit le moindre vestige de flamme mal éteinte. N'en déplaise aux esprits romanesques, cette déférence aux volontés paternelles nous paraît donc en elle une grâce de plus. Quand on ne peut faire ce que l'on veut, le meilleur n'est-il point de vouloir ce que l'on doit?

Aussi, lorsque Sévère revient, n'a-t-elle pas besoin de se justifier de cette obéissance; tout au contraire, elle s'en fait honneur :

Quand je vous aurais vu, quand je l'aurais haï,
J'en aurais soupiré, mais j'aurais obéi;
Et sur mes passions ma raison souveraine
Eût blâmé mes soupirs et dissipé ma haine.

De là cette sécurité qui lui permet de revoir l'objet de son premier rêve, et même de soupirer encore, mais tout haut, sans que Polyeucte ait lieu d'en prendre ombrage. La crainte ne lui en vient même pas; car ce serait une égale offense pour tous les deux.

N'allons donc pas, comme Voltaire, prendre au sérieux la plaisanterie de Mme la Dauphine, disant avec esprit, mais à tort : « Eh bien! voilà la plus honnête femme du monde, mais qui n'aime pas son mari »! Il fallait dire : « mais qui n'aime *pas encore* son mari ». Mais qui ne sent qu'elle l'aimera quand elle le saura si grand et si fort! Si cette épigramme était juste,

le rôle ne saurait nous toucher. La méprise vient de ce que, parmi nous, le signe de la tendresse paraît être je ne sais quoi d'égaré, d'éperdu. Or il faut se résigner ici à un tout autre tempérament; car Pauline est une âme forte et bien réglée, qui se conduit par principes, et non par fantaisie d'imagination, ou caprice de sensibilité. Ne le déclare-t-elle pas, quand elle définit sa situation morale par ces vers :

Je donnai par devoir à son affection
Tout ce que l'autre avait par inclination?

Lorsque sa confidente essaie d'autoriser des représailles par ce trait perfide :

Qui trahit tous nos dieux aurait pu vous trahir,

ne lui impose-t-elle pas silence par ces nobles paroles :

Je l'aimerais encor, quand il m'aurait trahie....
Apprends que mon devoir ne dépend point du sien;
Qu'il y manque, s'il veut : je dois faire le mien.
(Acte III, sc. II.)

Elle se découvre tout entière en cette sublime réponse, comme aussi dans les scènes où elle tente des assauts désespérés sur un cœur inexpugnable. Est-ce une indifférente qui plaide avec tant de logique la cause d'une affection dont la réserve ne fut que de la dignité, jusqu'au moment où, n'ayant plus d'espoir que dans ses larmes, elle laisse enfin éclater sa douleur dans cette véhémente tirade :

Tu me quittes, ingrat, et le fais avec joie;
Tu ne la caches pas, tu veux que je la voie;
Et ton cœur, insensible à ces tristes appas,
Se figure un bonheur où je ne serai pas!
C'est donc là le dégoût qu'apporte l'hyménée?
Je te suis odieuse, après m'être donnée?

Est-ce uniquement pour affecter une belle attitude, que plus tard repoussée par celui qui ne la connaît plus, et victime d'un aveuglement qu'elle croit un mépris ingrat, elle tombe aux pieds de son père, qu'elle le supplie en faveur « de ce cher cri-

minel », qui « préfère la mort à l'amour de Pauline », et qu'elle prononce ces mots poignants :

> Un cœur à l'autre uni jamais ne se retire;
> Et, pour l'en séparer, il faut qu'on le déchire.

Non; ce n'est pas seulement l'honneur qui lui inspire l'accent dont elle se refuse au vœu suprême de l'époux qui voudrait la rendre à Sévère. Lorsqu'elle se révolte à cette seule pensée, et dit avec un abandon sublime dans sa familiarité :

> *Mon* Polyeucte touche à son heure dernière,

le public tout entier, au théâtre, sent que l'admiration a fini par la ravir jusqu'à l'amour, dont le symptôme infaillible est ici la joie du renoncement à celui qui naguère lui arrachait cet aveu :

> Un je ne sais quel charme encor vers vous m'emporte,

et auquel elle dit maintenant tout court et d'un ton sans réplique : *Brisons là.*

Telle est la première conversion qui prépare l'autre; et il faut avoir le parti pris de Voltaire pour ne pas s'en apercevoir. Si soudain que soit ce coup de foudre, il est de la plus incontestable vraisemblance; on le pressent, on l'attend. Ce miracle, on pourrait l'appeler naturel, tant il se produit par nécessité. Le sang de Polyeucte, voilà le baptême qui triomphe en elle. L'union des cœurs est maintenant démontrée victorieusement par celle des âmes. Car la grâce conjugale a tout fait, et elle crie à son père :

> Mon époux en mourant m'a laissé ses lumières;
> Son sang, dont tes bourreaux viennent de me couvrir,
> M'a dessillé les yeux, et me les vient d'ouvrir.

Mais, pour fixer une impression définitive, ajoutons que ce dévoûment de l'épouse a constamment la sérénité du devoir accompli. Par cette possession d'elle-même, et cet air de réflexion que Pauline conserve dans les crises les plus violentes, elle nous rappelle plus d'une femme illustre du XVIIe siècle, entre autres Mme de Sévigné, si vraie, si franche, si sérieuse, qui eut toujours le cœur si haut et la tête si ferme, dans le charme de ses qualités si attrayantes.

Sévère. L'héroïsme humain. Le stoïcien pratique. L'honnête homme. La tolérance. — Les gens du monde pouvaient être déconcertés par la continuité d'un héroïsme trop surnaturel. Aussi Corneille crut-il devoir opposer aux vertus extrêmes de Polyeucte un rôle plus rassis et plus voisin de nous. Cette pensée nous valut le personnage de Sévère, dans lequel on pourrait voir une sorte de précaution dramatique destinée à forcer les suffrages des salons.

Nous ne serons pas surpris de retrouver en lui certains traits qui nous ramènent à l'hôtel de Rambouillet. On lui a même reproché d'être un bel esprit qui a lu l'*Astrée*, et de ressembler à un chevalier de roman plus qu'à un Romain du IIIe siècle. On a raillé sa galanterie froide ou précieuse, dont les faveurs se souviennent trop du langage des ruelles. Nous ne prétendons point les excuser. Mais est-ce rendre justice à son beau caractère que de s'en tenir à ces petits travers, dont la mode fut seule responsable? Nous ne le croyons pas. Laissons donc de côté les accidents de costume, le vocabulaire qui s'imposait alors au théâtre, et allons droit à la personne, aux sentiments qui la distinguent.

Ils défient, ce nous semble, toute critique. Qu'on en juge par les situations fausses dont il se tire si glorieusement. Blessé dans un combat où il a sauvé l'empereur, pris les armes à la main par le roi de Perse qui le traite en Bayard, investi de la faveur impériale dont il n'abuse en rien, il retrouve Pauline mariée à un rival, la revoit, lui parle, veut lui arracher un simple regret : quoi de plus humain? Et, dès qu'il a cru surprendre ce regret espéré, ne souhaitant plus qu'une belle mort sur le champ de bataille, il finit par s'écrier :

> Puisse le juste ciel, content de ma ruine,
> Combler d'heur et de jours Polyeucte et Pauline!

N'est-ce point vraiment là comme le sublime de l'idéal chevaleresque?

Plus tard, quand Polyeucte, par une revanche plus généreuse encore, veut lui donner celle que sa mort va rendre veuve, Sévère, qui a repris espérance, se voit tout à coup précipité de son bonheur par la résolution de Pauline; mais il n'en reste pas

moins bon et clément. Car le chrétien qu'on lui préfère, il le défend, il le sauverait si ce héros de la folie de la croix ne s'obstinait à se perdre. Est-il possible d'imaginer une magnanimité plus désintéressée?

Parmi les vertus qui en font un sage, on louera surtout sa tolérance. Car cette religion que calomnient les préjugés d'une haine aveugle [1], il la juge avec autant de sympathie que d'impartialité. Qui ne l'admirerait disant à Fabian, *mais avec confidence* :

La secte des chrétiens n'est pas ce que l'on pense :
On les hait; la raison, je ne la connais point,
Et je ne vois Décie injuste qu'en ce point.
(Acte IV, sc. VI.)

Les paroles qui suivent nous laissent entendre qu'il mettrait volontiers au rang des dieux le fondateur du christianisme, comme le fit son homonyme, l'empereur Alexandre-Sévère. On serait même tenté de dire aussi de lui : Il a trop de vertus pour n'être pas chrétien. Et pourtant, le deviendra-t-il jamais? Nous en doutons : il représente la haute société romaine, éclairée par la philosophie grecque, mais hésitant à se convertir : car on ne délaisse pas sans déchirement de cœur sa patrie morale. Et si d'une part il célèbre la morale évangélique, il laisse de l'autre échapper ce trait :

Peut-être qu'après tout ces croyances publiques
Ne sont qu'inventions de sages politiques,
Pour contenir un peuple ou bien pour l'émouvoir,
Et dessus sa faiblesse affermir leur pouvoir.

Cet aveu, qui ne se lit que dans les premières éditions, Corneille ayant cru devoir l'effacer ensuite, nous explique

1. Les chrétiens étaient accusés de pratiques mystérieuses et de sortilèges. Ils autorisaient ces erreurs par les voiles et les précautions dont il leur fallait user pour dérober aux profanes leurs divines pratiques. Leurs sacrifices, leurs repas mystiques, et les emblèmes peints dans leurs demeures souterraines, temples et tombeaux tout ensemble, inspiraient une sorte d'effroi à qui n'était point initié. On les confondit d'abord avec les juifs, puis avec les devins et les sorciers. La société élégante et polie les associait à ces mages, à ces disciples de la *cabale* qui prédisaient l'avenir, et défiaient le sort contraire par leurs conjurations.

l'engoûment que les philosophes du XVIIIe siècle ont éprouvé pour Sévère. Il est vrai que des réserves corrigent son langage lorsque la mort de Polyeucte, suivie d'une double conversion, ébranle son cœur si profondément qu'il s'écrie :

> Qui ne serait touché d'un si tendre spectacle!
> De pareils changements ne sont pas sans miracle.
> Sans doute, vos chrétiens qu'on persécute en vain
> Ont quelque chose en eux qui surpasse l'humain.
> Je les aimai toujours, quoi qu'on ait pu m'en dire :
> Je n'en vois point mourir que mon cœur n'en soupire,
> Et peut-être qu'un jour je les connaîtrai mieux.

En attendant, il ajoute :

> J'approuve cependant que chacun ait ses dieux.

Voyons donc surtout en lui le modèle de l'honnête homme qui, détaché du paganisme sans être conquis au christianisme, lui rend un hommage où se reconnaît déjà cette parole prononcée antérieurement, et bien avant le vicaire savoyard de J.-J. Rousseau, par de nobles esprits : « Si la vie et la mort de Socrate sont d'un sage, la vie et la mort de Jésus sont d'un Dieu ». Il va respectueusement jusqu'au seuil du sanctuaire, mais il s'y arrête, comme dut le faire, en cette époque de transition, plus d'une âme de bonne volonté, éclairée de loin par l'aube orientale de la Bonne Nouvelle. A l'heure décisive qu'il traverse, il représente ces stoïciens pratiques dont le groupe choisi repose nos regards attristés des misères de la décadence.

Félix. Le préfet. Le père. Le politique. — Nous n'en dirons pas autant de Félix, dont la bassesse est décidément odieuse, et la conversion peu acceptable. Avec ses calculs, ses expédients, ses ruses et ses subterfuges, qui affectent un semblant de profondeur politique, il finirait par nous révolter, si son embarras ne lui donnait parfois une teinte comique dont on est tenté de sourire, et qui nous repose, comme une détente de l'admiration continue. Il est telle rencontre où on lui appliquerait volontiers ce mot de Molière : *Le pauvre homme!* Cependant, ne soyons pas trop durs pour le père de Pauline. Outre qu'il est nécessaire à l'intérêt du drame, il suffit, pour qu'on l'épargne, qu'il soit possible et vrai. Or il y aura des Félix dans tous les temps. Il dut y en avoir surtout dans cette

phase de transformation sociale et d'anarchie religieuse ou politique, durant laquelle, toute lumière de justice et de vérité venant à pâlir ou à s'éclipser, les intérêts et les habitudes se substituaient aux principes et aux croyances. Parmi les gouverneurs de province, combien ne s'en trouva-t-il pas de réduits, comme lui, à n'être plus que des fonctionnaires tremblant pour le lendemain, écoutant avec anxiété les ordres contradictoires de leurs empereurs élevés ou renversés par les jeux de la force ou du hasard, armant leur bras, mais sans conviction, contre des innocents qu'il fallait traiter en criminels, ne fût-ce que pour obéir à des lois dictées par la peur, et pour assurer un respect d'apparence à des autels désertés qui tombaient en ruines, à des dieux impuissants à se protéger eux-mêmes. Voilà où en était ce patriciat conservateur officiel d'un néant politique qui se croyait encore l'empire éternel. Aussi Félix est-il parfois plus à plaindre qu'à blâmer, d'autant que ce préfet trop soucieux de sa place est un père de famille naïf dans son égoïsme vulgaire, que corrigent certains accents de bonhomie presque touchante (acte V, sc. III). Ne tombe-t-il pas aux pieds de son gendre, en s'écriant :

> Veux-tu nous voir tous deux embrasser tes genoux?

Bref, pardonnons-lui, comme a fait Polyeucte, puisque son intercession lui a valu la faveur du miracle final dont il avait besoin, plus que tout autre, pour devenir un homme nouveau.

Les rôles secondaires. — Dans une pièce où l'art est si voisin de la perfection que son auteur a pu se rendre ingénument justice en ces termes : « A mon gré, je n'ai point fait de pièces où l'ordre du théâtre soit plus beau et l'enchaînement des scènes mieux ménagé », les confidents eux-mêmes ne sont point à dédaigner. Si Fabian et Albin se recommandent par leur loyauté, leur bon sens et une affection vraie, Stratonice, si dévouée à sa maîtresse, n'est-elle pas la païenne dévote, dont la colère éclate contre

> Un méchant, un infâme, un rebelle, un perfide,
> Un traître, un scélérat, un lâche, un parricide,
> Une peste exécrable à tous les gens de bien,
> Un sacrilège impie, en un mot un chrétien?

Dans ces injures dont s'offense la dignité conjugale de Pauline qui réplique :

> Ce mot aurait suffi sans ce torrent d'injures,

il y a le sentiment d'une vérité historique. Corneille a compris que la ferveur de l'idolâtrie régnait encore dans les basses régions de la société antique. — Une nuance analogue doit aussi se remarquer dans la figure de Néarque : il est le chrétien de la veille, chez lequel s'est un peu refroidie l'action capiteuse de la grâce ; et sa prudence fait d'autant mieux ressortir la fougue de Polyeucte.

Le style de Polyeucte. — Et que de beautés de détail révélerait l'analyse des scènes principales [1] ! Mais il faut se borner : terminons du moins par un mot sur le style de cette tragédie. Il se distingue par une expression tendre que l'on rencontre rarement chez Corneille. Jamais il n'a été plus souple, plus varié, plus vif ; et cela sans rien perdre de sa force et de sa concision. Car de cette trame serrée se détachent aussi, à chaque instant solennel, de ces vers grondants qui auraient mérité de résonner sous le masque de la Muse grecque. Jamais non plus vous ne rencontrerez des dialogues plus pathétiques, où les ripostes se croisent avec une dialectique plus ardente, et un mouvement plus rapide [2]. Toutes les notes se combinent dans cette langue agissante, où tout est nerf et substance. Elle sait gémir et vibrer, soupirer et retentir, monter et descendre. Nous en aimons jusqu'aux familiarités censurées par Voltaire ; elles nous semblent une grâce de plus, parce qu'elles communiquent au sublime un air de souverain naturel, et produisent de charmants effets de contraste. A peine pourrait-on relever, dans le détail, quelques taches [3] qu'il ne faut pas imputer au poète seul ; car il a dû payer tribut au vocabulaire du jour. Des formes signalées comme des fautes dans les notes de Voltaire, dont la sévérité grammaticale n'a ici pour excuse trop souvent que son ignorance flagrante de l'histoire de la langue, étaient

1. Acte I, sc. I, exposition ; sc. III, le récit du songe. Acte II, sc. II, entrevue de Pauline et de Sévère ; sc. VI, Polyeucte entraîne Néarque au temple. Acte III, sc. II, le sacrilège. Acte IV, sc. II, les strophes ; sc. III, entrevue de Polyeucte et de Pauline. Acte V, sc. III, les adieux.

2. Lisez entre autres la scène VI de l'acte II, la scène III de l'acte IV.

3. Sur mes pareils, Néarque, un *bel œil* est bien fort !

trop autorisées par la coutume pour qu'on les censure [1]. N'écoutons pas davantage de vaines chicanes contre des inversions qui, donnant à l'idée plus de prestesse, remplacent par la syntaxe de la passion et de l'imagination la logique trop rigoureuse de la prose :

Allons fouler aux pieds ce foudre ridicule
Dont *arme* un bois pourri *ce peuple* trop crédule.

Au lieu de nous attarder à ces minuties, louons plutôt comme une heureuse inspiration ces strophes de *Polyeucte* [2], qui préludent aux chœurs dont l'éloquence se déploiera dans *Esther* et *Athalie*, et qui font à la scène un si bel effet. Leur essor lyrique est d'ailleurs d'une convenance parfaite. Au moment où le héros va livrer son dernier combat, il est naturel que son âme se recueille, seule en face de Dieu, pour implorer la force qui assurera la victoire. Cette crise solitaire de la conscience appelait un monologue, et l'alexandrin serait trop calme pour l'effusion du sentiment qui déborde. De là ces stances dont l'austérité claustrale est d'un à-propos frappant.

En résumé, par la régularité de son ordonnance, par des bienséances délicates qui deviennent sublimes, par une onction secrète qui me semble préférable au faste des vertus romaines, par un héroïsme où la nature et la grâce, l'humain et le divin se confondent, un tel chef-d'œuvre, « le chef-d'œuvre de Corneille » au dire de Boileau, justifie en tout cas ce jugement de Fontenelle : « Je crois qu'après avoir atteint jusqu'à *Cinna*, Corneille s'est élevé jusqu'à *Polyeucte*, au-dessus duquel il n'y a rien ». L'hôtel de Rambouillet qui, dès lors dans sa décadence,

1. Tel est l'emploi de la préposition *de* dans ce vers :

Il traitait *de* mépris les dieux qu'il invoquait. (Acte III, sc. II.)

Ce tour avait l'avantage d'être fort clair, et plus rapide que ne serait aujourd'hui *avec mépris*. — Il en est ainsi de la préposition *à* dans cet exemple :

A punir les chrétiens son ordre est rigoureux.

C'est un équivalent de *pour*, etc. — Voir sur toutes ces chicanes de l'auteur du *Commentaire sur Corneille* le *Voltaire grammairien* de M. V.-L. Vernier (Hachette).

2. Elles avaient leurs précédents lyriques, non seulement dans le théâtre espagnol et chez les Grecs, mais dans toute l'ancienne tragédie française. Les stances du *Cid* étaient moins une innovation qu'une tradition.

méconnut ce mérite et où Mme de Longueville, laquelle avouait préférer Voiture à Corneille, n'était pas la seule dans ce goût, était digne d'admirer les sermons et les sonnets de l'abbé Cotin, en attendant qu'il persiflât les satires de Boileau.

POMPÉE

(1643)

I. — Faits historiques.

Prédilection de Corneille pour Lucain. — Dans l'*Art poétique* de Boileau se rencontre l'allusion que voici :

Tel excelle à rimer qui juge sottement;
Tel s'est fait par ses vers distinguer dans la Ville,
Qui jamais de Lucain n'a distingué Virgile.

Si ce trait satirique s'adresse à Corneille, Boileau se trompe. Car l'auteur de *Pompée* distingua Lucain de Virgile, puisqu'il préféra toujours l'un à l'autre, comme le dit expressément l'évêque d'Avranches, Huet, dans un passage des *Origines de Caen*, où, parlant de Malherbe, il écrit : « S'il a manqué de goût dans le discernement de la belle poésie, ce défaut lui fut commun avec plusieurs excellents poètes que j'ai connus. Le grand Corneille, prince des poètes dramatiques français, m'a avoué non sans quelque peine *et quelque honte qu'il préférait Lucain à Virgile.* » Du reste, ce goût datait de sa jeunesse. Ne se plaisait-il pas à rappeler qu'il obtint un prix de rhétorique pour avoir traduit en vers un passage de *la Pharsale*? Or cette prédilection ne lui sembla jamais une *sottise*, quoi qu'en dise Boileau : car il s'en fit gloire et non pas *honte*, dans l'*Avis au lecteur* qui précède sa tragédie. Indiquant les sources auxquelles il a puisé, il offre à Lucain ce cordial hommage de reconnaissance : « Sa lecture m'a rendu si amoureux de la force de ses pensées, et de la majesté de son raisonnement, qu'afin d'en enrichir notre langage, j'ai fait cet effort pour réduire en poème dramatique ce qu'il a traité en épique. Tu trouveras ici cent ou

deux cents vers traduits ou imités de lui [1]. J'ai tâché de le suivre dans le reste, et de prendre son caractère, quand son exemple m'a manqué : si je suis demeuré bien loin derrière, tu en jugeras.... Pour le style, il est plus élevé en ce poème qu'en aucun des miens, et ce sont, sans contredit, les vers *les plus pompeux que j'aie faits.* » Dans l'*Épître* qui précède *le Menteur*, il s'applaudissait ainsi d'avoir heureusement rivalisé avec son modèle : « J'ai fait *Pompée* pour satisfaire à ceux qui ne trouvaient pas les vers de *Polyeucte* si puissants que ceux de *Cinna*, et leur montrer que *j'en saurais bien retrouver la pompe*, quand le sujet le pourrait souffrir »; et il ajoutait avec une spirituelle bonhomie : « J'ai cru que, nonobstant la guerre des deux couronnes, il m'était permis de trafiquer en Espagne. Si cette sorte de commerce était un crime, il y a longtemps que j'en serais coupable, je ne dis pas seulement pour *le Cid* où je me suis aidé de D. Guillen de Castro, mais aussi pour *Médée* et pour *Pompée* même, où, pensant me fortifier du secours de deux Latins, j'ai pris celui de deux Espagnols, Sénèque et Lucain étant tous deux de Cordoue. »

Ses devanciers. — Date de la pièce. — Cependant, l'idée d'emprunter un drame au poème qu'il admirait ne lui vint pas directement de *la Pharsale*; elle lui fut suggérée par le souvenir encore récent d'une tragédie fort romanesque composée sur *la Mort de Pompée*, en 1638. Son auteur, nommé Chaulmer [2], n'avait pas eu d'autre mérite que de justifier son titre en attribuant le principal rôle à la victime de Ptolémée, et de substituer à l'unique discours de Photin conseillant le crime une délibération qui pût inspirer à Corneille le motif de sa première scène. Nous devons mentionner aussi une pièce publiée par Garnier, en 1574, sous le titre de *Cornélie*; mais c'est à peine si deux ou trois vers de Corneille attestent une réminiscence lointaine de cette œuvre médiocre. Ainsi dans ce vers de Cornélie, la noble veuve de Pompée :

O vous, à ma douleur objet terrible et tendre!

1. Il faudrait doubler ce nombre, si on faisait la statistique des imitations de détail plus ou moins conscientes, tant Corneille était plein de son auteur.

2. Il composa une traduction abrégée des *Annales ecclésiastiques de Baronius*. Il dédia sa tragédie à Richelieu. Elle fut jouée par la troupe du Marais. Pompée n'est tué qu'au cinquième acte; le plan est donc tout différent.

Voltaire reconnaît ces deux vers de Garnier :

O douce et chère cendre! ô cendre déplorable!
Qu'avecque vous ne suis-je, ô femme misérable!

et surtout il retrouve ce trait :

César plora sa mort. — Il plora mort celui
Qu'il n'eût voulu souffrir être vif comme lui,

dans cette autre exclamation de Cornélie :

O soupirs! ô respect! ô qu'il est doux de plaindre
Le sort d'un ennemi, quand il n'est plus à craindre!

Oublions donc ces obscurs devanciers; car ils n'ont aucun droit sur une tragédie originale entre toutes.

Composée dans le même hiver que *le Menteur*, *la Mort de Pompée* fut probablement représentée vers la fin de 1643, au théâtre du Marais, puis au Palais-Royal, par la troupe de Molière qui, en 1663, joua le rôle de César, comme le prouve un passage de l'*Impromptu de l'hôtel de Condé* : un marquis y dit, en parlant de Molière :

Il est vrai qu'il récite avecque beaucoup d'art,
Témoin dedans *Pompée*, alors qu'il fait César.

L'édition princeps parut en 1644, avec une dédicace au cardinal Mazarin, et une pièce de vers où Corneille remercie Son Éminence d'une gratification.

II. — Étude littéraire.

Pompée, le principal héros, est invisible. — C'était une conception hardie jusqu'à la témérité que de fonder un drame sur la mémoire d'un héros invisible qui n'en devient pas moins l'âme de l'action; car il la remplit tout entière de sa présence, comme s'il vivait encore, et agissait sous nos yeux. Oui, l'ombre du grand Pompée semble planer sur chaque scène et on peut répéter, pour toute la pièce, le mot de Lucain : Il s'y dresse l'ombre d'un grand nom (*Stat magni nominis umbra*). Au pre-

mier acte, nous assistons au Conseil d'État qui décidera de sa mort; au cinquième, nous voyons entre les mains de Cornélie l'urne qui contient ses cendres, seule apparition sur le théâtre du vaincu de Pharsale; et cependant, tous les incidents de la pièce se rattachent à l'assassinat dont nous ne sommes pas même les témoins. C'est un calcul dramatique analogue à celui de l'*Ajax* de Sophocle où la sépulture du héros fait tout l'intérêt des dernières scènes. Mais Pompée survit, non seulement dans la mâle figure de sa veuve, dans l'expression touchante et fière de son deuil, dans les serments de sa vengeance conjugale; mais il inspire des regrets à Cléopâtre, et à César même qui honore de ses larmes l'infortune de son ennemi. C'est pour l'apaisement de ses mânes que périt l'infâme Ptolémée, et des menaces d'éclatantes représailles terminent par la perspective d'une revanche cette oraison funèbre dont la mélancolie égale la majesté.

L'action manque de centre. — L'intérêt n'est donc point ici dans l'intrigue amoureuse qu'imposait à Corneille le tour d'esprit contemporain, mais dans les sentiments de pitié qu'excite en nous le spectacle d'une catastrophe digne d'un éternel souvenir. Toutefois, il faut bien le dire : si le cadre est grandiose, on hésite à voir une tragédie dans ce tableau dont les épisodes manquent de lien et surtout de centre. Nous cherchons le sujet, sans être sûrs de le rencontrer. Est-ce la mort de Pompée? Non : car ce meurtre a lieu dès le commencement du second acte. Est-ce la vengeance de cette mort? On pourrait le croire. Cependant, si Ptolémée succombe, c'est pour avoir voulu faire subir à César le même sort qu'à Pompée. Il est donc puni de cette perfidie plus que de l'autre, et il périt dans un combat où le sort des armes favorise encore le maître du monde. Aussi l'attention est-elle indécise parmi des événements d'inégale importance qui la sollicitent sans la retenir. La rivalité du triste roi d'Égypte et de sa sœur, les rendez-vous galants de César et de Cléopâtre, le péril couru par le vengeur de Pompée sont autant de digressions qui déconcertent la curiosité. Le seul personnage capable de nous passionner étant supprimé presque dès le lever du rideau, nous n'avons plus affaire qu'à des coquins dont la bassesse et la lâcheté nous

révoltent, ou à des héros dont les proportions colossales échappent trop aux conditions de la nature humaine pour ne pas mêler à notre admiration une sorte de stupeur. Il en résulte une inquiétude qui refroidit la sympathie. Mais, en dépit de ces défauts qui sont déjà le symptôme d'un déclin, l'ensemble se soutient par des beautés supérieures qui défient toute comparaison.

Le César de Lucain, et celui de Corneille. L'histoire idéalisée. Le goût de la galanterie. — Malgré son périlleux engoûment pour Lucain, Corneille n'a pas voulu dénigrer César, et l'abaisser jusqu'à n'être, comme dans *la Pharsale*, qu'un scélérat hypocrite. Il lui a laissé la gloire de la clémence, et ne lui a pas envié cette magnanimité qui sied si bien au pouvoir souverain, même quand elle ne serait qu'un calcul. Cette alliance de nobles sentiments et de bon sens pratique éclate avec autant de force que d'autorité dans la réponse qu'il fait aux adulations de Ptolémée. Écoutez ces généreux accents :

Et le trône et le roi se seraient ennoblis
A soutenir la main qui les a rétablis.
Vous eussiez pu tomber, mais tout couvert de gloire :
Votre chute eût valu la plus haute victoire;
Et si votre destin n'eût pu vous en sauver,
César eût pris plaisir à vous en relever.
Vous n'avez pu former une si noble envie;
Mais quel droit aviez-vous sur cette illustre vie?
Que vous devait son sang pour y tremper vos mains,
Vous qui deviez respect au moindre des Romains?
Ai-je vaincu pour vous dans les champs de Pharsale?
(Acte III, sc. II.)

Ce n'est pas seulement la morgue sénatoriale qui lui dicte ce langage. Sous le patricien issu du sang des Jules, il y a le Romain irrité d'un attentat qui offense la dignité du citoyen : pour comprendre la force de ce sentiment, rappelons-nous Gavius mis en croix par Verrès, et dont le supplice fournit à Cicéron cette argumentation victorieuse où résonne comme un glas la protestation réitérée de la victime : « Je suis citoyen romain » (*Civis sum romanus*).

Il y a aussi le vainqueur indigné d'une perfidie dont la complicité, même apparente, déshonorerait son triomphe; il y a le

politique avisé qui repousse l'amitié suspecte des traîtres et des lâches.

Le même instinct de l'idéal a mis Corneille en garde contre les préventions qui rendirent Lucain incrédule aux larmes versées par César, quand on lui présenta la tête de Pompée [1]. Tout en se défiant d'une tradition qui pourrait bien n'être qu'une légende, il a compris ce qu'il y avait de pathétique dans cet attendrissement d'une grande âme; et, sans faillir à la vraisemblance historique ou morale, il a représenté par ces beaux vers les émotions contradictoires de l'ambitieux et du héros :

César, à cet aspect, comme frappé du foudre,
Et comme ne sachant que croire ou que résoudre,
Immobile, et les yeux sur l'objet attachés,
Nous tient assez longtemps ses sentiments cachés;
Et je dirais, si j'ose en faire conjecture,
Que, par un mouvement commun à la nature,
Quelque maligne joie en son cœur s'élevait,
Dont sa gloire indignée à peine le sauvait.
L'aise de voir la terre à son pouvoir soumise
Chatouillait malgré lui son âme avec surprise;
Et de cette douceur son esprit combattu
Avec un peu d'effort rassurait sa vertu.
S'il aime la grandeur, il hait la perfidie,
Il se juge en autrui, se tâte, s'étudie,
Examine en secret sa joie et ses douleurs,
Les balance, choisit, laisse couler des pleurs;
Et, forçant sa vertu d'être encor la maîtresse,
Se montre généreux par un trait de faiblesse.
(Acte III, sc. I.)

En face de son ennemi, César nous rappelle Paul-Émile allant, dit Plutarque, les yeux baignés de larmes, à la rencontre du roi Persée, vaincu et captif.

1. Non primo Cæsar damnavit munera visu,
Avertitque oculos : vultus, dum crederet, hæsit;
Utque fidem vidit sceleris, tutumque putavit
Jam bonus esse socer, lacrymas non sponte cadentes
Effudit, gemitusque expressit pectore læto,
Non aliter manifesta potens abscondere mentis
Gaudia quam lacrymis. . . . .
. . . . Quisquis te flere coegit
Impetus, a vera longe pietate recessit.
(*Phars.*, IX. vers 1035 et suiv.)

Quand il reçoit Cornélie prisonnière, ses respects semblent la réparation d'une injuste disgrâce :

O d'un illustre époux noble et digne moitié,
Dont le courage étonne, et le sort fait pitié!
. . . .
Plût au grand Jupiter, plût à ces mêmes Dieux,
Qu'Annibal eût bravés jadis sans vos aïeux,
Que ce héros si cher dont le ciel vous sépare,
N'eût pas si mal connu la cour d'un roi barbare,
Ni mieux aimé tenter une incertaine foi
Que la vieille amitié qu'il eût trouvée en moi!
. . . .
Alors, foulant aux pieds le discord et l'envie,
Je l'eusse conjuré de se donner la vie,
D'oublier la victoire, et d'aimer un rival,
Heureux d'avoir vécu pour vivre son égal :
J'eusse alors regagné son âme satisfaite
Jusqu'à lui faire aux Dieux pardonner sa défaite;
Il eût fait, à son tour, en me rendant son cœur,
Que Rome eût pardonné la victoire au vainqueur.
(Acte III, sc. IV.)

C'est le vœu des poètes et du peuple que César exprime là si éloquemment. Dans l'*Énéide*, Virgile fait voir unies et encore sœurs les âmes de César et de Pompée :

Concordes animæ nunc, et dum nocte premuntur.

L'histoire nous permet-elle de croire à la sincérité de ces beaux élans? C'est chose fort douteuse; car ils sont rares, pour ne pas dire impossibles, ces traités de paix entre des rivalités orgueilleuses et jalouses. On ne voit guère ni les vaincus se résigner, ni les vainqueurs se modérer en philosophes. Mais il suffit que ces mouvements éloquents se fassent applaudir, et honorent l'âme humaine. Après tout, cette chevalerie est ici d'une parfaite convenance, et répondit un jour aux vœux chimériques des meilleurs citoyens. Ne cherchons donc pas des arguments contre notre enthousiasme. Souffrons même que, dans d'autres rencontres, César ait parfois trop d'emphase, et tâchons d'oublier l'impassible simplicité dont témoigne le style de ses *Commentaires*.

Nous regretterons seulement qu'afin de satisfaire au goût

romanesqne de son public, Corneille ait transformé ce grand homme en Amadis provoquant les géants pour les beaux yeux d'Oriane, ou en héros de la Fronde associant la galanterie aux intrigues politiques. Ne souffre-t-on pas de l'entendre dire à Cléopâtre :

Oui, reine, si quelqu'un dans ce vaste univers,
Pouvait porter plus haut la gloire de vos fers,
S'il était quelque trône où vous pussiez paraître
Plus dignement assise en captivant son maître,
J'irais, j'irais à lui, moins pour le lui ravir
Que pour lui disputer le droit de vous servir.
(Acte IV, sc. III.)

Non, Cléopâtre ne se vantait pas, même quand elle disait à sa confidente :

Et de la même main dont il quitte l'épée,
Fumante encor du sang des amis de Pompée,
Il trace des soupirs, et d'un style plaintif
Dans son champ de victoire il se dit mon captif.

Hélas ! Mais, n'abusons point de ces faiblesses contre un beau génie qui ne pouvait impunément s'affranchir de la mode ; mieux vaut le plaindre d'en avoir subi les exigences, et imputer une fois de plus à son temps les travers sans lesquels il aurait couru le risque de déplaire. Si le caractère de César rappelle trop l'Alexandre de Racine soupirant pour Cléophile, il n'en mérite pas moins cette louange de Cornélie :

O ciel ! que de vertus vous me faites haïr !

D'ailleurs, à mesure que le dénoûment approche, Corneille se sépare davantage de Lucain, et relève son héros par le sublime : témoin cet hommage rendu aux cendres de Pompée :

« Restes d'un demi-dieu dont à peine je puis
Égaler le grand nom, tout vainqueur que je suis,
De vos traîtres, dit-il, voyez punir les crimes ;
Attendant ces autels, recevez ces victimes. »

Cornélie. Le veuvage politique. La femme sous l'héroïne. — Le rôle de Cornélie est encore plus relevé. Presque toutes les pièces de Corneille nous offrent des personnages qui, tout

en ayant leurs traits individuels, sont des types généraux dans lesquels il a représenté les passions ou les intérêts d'un peuple, d'une classe, d'une caste : tels Nicomède, Sertorius, Viriathe, Prusias, la Phénicienne Sophonisbe, et l'Africaine Eryxe (*Sophonisbe*). Telle est la veuve de Crassus et de Pompée. En elle respire la fierté de l'aristocratie romaine, avec ses regrets et ses espérances. Vraiment digne de ce Sénat qui défendit de pleurer les morts de Trasimène, et remercia le consul plébéien Varron de n'avoir pas désespéré de l'avenir après le désastre de Cannes, cette fille de Scipion porte en son cœur l'âme de la République, et mérite cet hommage de César :

L'âme du jeune Crasse, et celle de Pompée,
L'une et l'autre vertu par le malheur trompée,
Le sang des Scipions, protecteurs de nos Dieux,
Parlent par votre bouche, et brillent dans vos yeux.

Nourrie des antiques maximes, elle parle au nom de ces intransigeants qui protesteront par l'épée de Caton, en attendant le poignard de Brutus.

Dès qu'elle apparait, on respecte en elle la matrone romaine dont la majesté est encore rehaussée par le deuil auguste d'une impérissable mémoire. Elle veut venger non seulement la mort d'un époux, mais la défaite de son parti. On a même pu se demander si le héros ne lui tient pas au cœur beaucoup plus que le mari. Mais bornons-nous à dire que sa passion politique est la forme nécessaire de sa fidélité conjugale; car l'héritière d'une cause à laquelle furent unies les destinées de Rome et du monde ne saurait être considérée comme une veuve ordinaire. Le nom qu'elle porte est une responsabilité d'honneur. Elle a le devoir de s'écrier :

O vous, à ma douleur objet terrible et tendre,
Éternel entretien de haine et de pitié,
Restes du grand Pompée, écoutez sa moitié.
N'attendez point de moi de regrets ni de larmes :
Un grand cœur à ses maux appelle d'autres charmes.
. . . .
Moi, je jure des Dieux la puissance suprême,
Et, pour dire encor plus, je jure par vous-même
... De n'éteindre jamais l'ardeur de vous venger.
(Acte V, sc. 1.)

Si, dans une condition privée, les obligations de la famille, le soin des enfants et le souci des affaires domestiques s'imposent à la mère qui survit, et peuvent étouffer ses larmes, ou distraire sa douleur, Cornélie n'a-t-elle pas aussi les mêmes droits, lorsque, mêlée si longtemps à la guerre civile dont elle a ressenti toutes les blessures, elle se redresse menaçante, et possédée par l'unique passion de la revanche qui consolera son deuil? C'est ce qui fait dire à Saint-Évremond, dans sa sagace et fringante dissertation sur l'*Alexandre* de Racine, en 1666, c'est-à-dire avant qu'Andromaque eût paru sur la scène : « De toutes les veuves qui ont jamais paru sur le théâtre, je n'aime voir que la seule Cornélie, parce qu'au lieu de me faire imaginer des enfants sans père, et une femme sans époux, ses sentiments tout romains rappellent dans mon esprit l'idée de l'ancienne Rome et du grand Pompée ». Il y a du vrai dans cette impression. Pourtant, n'allons pas jusqu'à ne voir en elle qu'une républicaine dévouée seulement à des principes. Ce serait la rendre moins touchante dans ses gémissements, moins terrible dans ses imprécations : car, lorsqu'une doctrine a remplacé le cœur, le fanatisme commence; et, s'il nous étonne, il ne nous émeut pas.

Ce qui nous charme plutôt dans cette stoïcienne, c'est la lutte des sentiments contraires qui attestent qu'en elle la femme vit encore sous l'héroïne. Il est visible, en effet, qu'elle a besoin d'un effort pour ne point sacrifier sa haine contre César à l'estime, ou même à la reconnaissance qu'elle éprouve pour sa grandeur d'âme. On dirait parfois qu'elle a peur de faiblir; et voilà peut-être le secret de certaines tirades trop tendues, où l'on sent que le naturel se force, par exemple quand, après l'avoir averti du complot qui se trame contre lui, par cette exclamation pathétique : *César, prends garde à toi*, elle explique qu'elle veut le réserver pour un châtiment solennel, et sort fièrement sur ce mot :

Adieu : tu peux
Te vanter qu'une fois j'ai fait pour toi des vœux.

Cette raideur ne trahirait-elle pas la contrainte du combat intérieur qu'elle dérobe sous l'ostentation de ses défis? Ses grands

airs de force ne seraient-ils point une attitude qui déguise l'embarras où se trouve sa générosité réduite à subir les bienfaits de celui qu'elle déteste assez pour redouter sa clémence plus que ses rigueurs? Il est vrai qu'elle est quitte envers César : car, s'il châtie les meurtriers de Pompée, elle lui dénonce le complot qui le menace. Cet ingénieux coup de théâtre met à l'aise la conscience d'une héroïne qui, dans ses adieux à César, pourra parler le langage d'un Caton, sans paraître ingrate ou déloyale. Nous laisserons donc Voltaire reprocher à ses plaintes trop de faste ou de subtilité. Tout en préférant Andromaque à Cornélie qui, pour braver la victoire de César, a besoin d'un moindre courage que la mère d'Astyanax pour résister à l'amour de Pyrrhus, nous acceptons ces situations exceptionnelles où figurent des âmes extraordinaires; et nous croyons que, pour les juger, il suffit de dire : Il n'y avait que César qui pût agir ainsi avec Cornélie; il n'y avait que Cornélie qui pût parler ainsi à César.

Cléopâtre. — A ces hautes vertus s'oppose la coquetterie de Cléopâtre, cette ambitieuse qui veut séduire César pour se faire couronner à la place de son frère Ptolémée. Dans son *Examen de Pompée,* Corneille se flatte que ce caractère « garde une ressemblance ennoblie par ce qu'on peut imaginer de plus illustre ». Il y a là quelque illusion, car il a représenté sous des couleurs trop romanesques cette reine qui valut mieux que sa réputation. De l'aveu même d'Horace qui rend un involontaire hommage à l'intrépidité de sa mort, elle eut une âme forte, sous l'apparente frivolité de ses plaisirs, et une grande pensée politique, parmi les caprices d'une licence voluptueuse qui tenait aux mœurs de son temps et de son pays. Dans le conflit des guerres civiles elle avait vu la lutte de deux mondes, l'Orient et l'Occident, qui tôt ou tard devaient se séparer; et son idée fixe fut dès lors de reconstituer la monarchie d'Alexandre. En séduisant César, elle ne songeait qu'à tenter par lui ce qu'elle faillit accomplir avec cet Antoine qui l'appellera impétueusement « son vieux serpent du Nil », dans Shakespeare. Même après Actium, ne voulait-elle pas, dit Plutarque, faire traîner ses vaisseaux par l'isthme de Suez, pour aller avec le triumvir vaincu fonder un nouvel empire des Indes, ayant alors perdu le sien?

Voilà des traits que Corneille a méconnus. Tout en soupçon-

nant « qu'elle se servait des avantages de sa beauté pour affermir sa fortune », et qu'elle s'attachait à la puissance de ses amants plus qu'à leur personne, il a le tort de la faire trop souvent parler comme l'héroïne du *Cyrus*. Ne dit-elle pas de César :

Son bras ne dompte point de peuples ni de lieux
Dont il ne rende hommage au pouvoir de mes yeux, etc.
(Acte II, sc. I.)

Mais ces fadeurs qui nous font aujourd'hui sourire charmaient alors les lecteurs de Mlle de Scudéry et de La Calprenède. Ce qui excuse Corneille, c'est que le personnage de Cléopâtre a porté malheur à la plupart des poètes. Shakespeare lui-même, dans son *Marc-Antoine*, n'en fait-il pas çà et là une amoureuse de comédie? Ici, du moins, elle n'est point une Célimène vulgaire : rivale de son frère, elle veut recouvrer par le crédit de César sa part de souveraineté. Nous devons à cette situation une scène tout à fait alerte, celle où, apprenant l'arrivée de son amant, elle repousse avec une ironie piquante les avances d'une réconciliation proposée. C'est ce qu'il y a de plus heureux dans son rôle. (Acte II, sc. III.) Ses manèges recouvrent des visées politiques; et, à certaines échappées, nous pouvons reconnaître encore la fierté de celle qui, après avoir enchaîné César et asservi Antoine, se punira par un suicide d'avoir manqué la conquête d'Octave, et avec lui celle du monde.

Les scènes politiques. Corneille historien. Beautés oratoires. Défauts dus à Lucain. — Que dire maintenant de Ptolémée, ou de Photin, de ce roi servile qui tremble sous la main de Rome, ou de ces ministres corrompus dont la bassesse est capable d'avilir un trône, mais impuissante à le soutenir? Pourtant une sorte de grandeur sinistre ne fait pas défaut à la scène où se prononce un arrêt criminel qui attente aux droits de l'humanité;

. . . . Non, jamais potentat
N'eut à délibérer d'un si grand coup d'État;

car c'est le sort des nations qui se décide en ce conseil où les raisons égoïstes qui encouragent la perfidie sont exposées avec autant de force que d'habileté. Il est visible que Corneille sait bien par où la République doit périr. Il a compris les causes

profondes qui expliquent sa ruine et l'avènement de César. Une des principales est la lassitude des provinces. Elles ne veulent plus servir de proie à une aristocratie rapace, de jouet à d'insatiables convoitises, d'instrument aux acteurs de la guerre civile. Dans le dictateur qui s'annonce elles saluent le vengeur du passé, le pacificateur de l'anarchie présente, le patron tutélaire de l'avenir. Pour Photin la victoire de Pompée ne serait que le gouvernement du Sénat et l'insolente tyrannie des proconsuls, comme il le dit en ces vers :

Il fuit le désespoir des peuples et des princes
Qui vengeraient sur lui le sang de leurs provinces,
Leurs États et d'argent et d'hommes épuisés,
Leurs trônes mis en cendre, et leurs sceptres brisés :
Auteur des maux de tous, il est à tous en butte,
Et fuit le monde entier écrasé sous sa chute.

Les opprimés ne semblent-ils pas s'écrier avec Ptolémée :

Assez et trop longtemps l'arrogance de Rome
A cru qu'être Romain c'était être plus qu'homme.
Abattons sa superbe avec sa liberté;
Dans le sang de Pompée éteignons sa fierté;
Tranchons l'unique espoir où tant d'orgueil se fonde;
Et donnons un tyran à ces tyrans du monde.
Secondons le destin qui les veut mettre aux fers,
Et prêtons-lui la main pour venger l'univers.
Rome, tu serviras; et ces rois que tu braves
Et que ton insolence ose traiter d'esclaves,
Adoreront César avec moins de douleur,
Puisqu'il sera ton maître aussi bien que le leur.

Non, ce n'est pas là, comme le prétend Voltaire, une amplification de rhétorique, mais un murmure de révolte qui dut gronder sourdement dans cette heure de crise où il y eut pour les vaincus, même après Mithridate détruit, un moment d'espoir, entre la chute de la République et les préludes de l'Empire.

Malgré cette clairvoyance historique, et des mérites oratoires qui sont de premier ordre, nous ne classerons pourtant cette pièce qu'à une certaine distance des chefs-d'œuvre admirés en toute sécurité. On y sent trop en effet, même dans les plus heureuses rencontres, que Corneille a suivi les traces d'un dangereux modèle, et qu'il s'est abreuvé jusqu'à l'ivresse aux sources de

la Pharsale. Un étalage bruyant de maximes atroces, des lieux communs où sont prodiguées de hideuses images, des vers sonores et inutiles, obscurs et entortillés, des métaphores outrées, une chaleur factice, le luxe et le fracas d'un style ambitieux, tels sont les défauts de ce drame où l'hyperbole s'étale trop souvent dans les caractères, les sentiments et le langage. Mais si le goût en souffre, la responsabilité en revient à Lucain, autant qu'à Corneille.

LE MENTEUR

(1643)

Source espagnole : « la Vérité suspecte » d'Alarcon. Imitation originale. — Après s'être guindé jusqu'à l'emphase dans *la Mort de Pompée*, Corneille voulut sans doute relâcher les ressorts d'une intelligence qui s'était forcée. C'est à ce besoin de détente que nous devons une tentative dont le succès, encouragé par le cardinal de Richelieu [1], devint pour la comédie une date presque aussi mémorable que celle du *Cid* pour la tragédie. Cette fois, ce fut encore l'Espagne qui lui porta bonheur; car il eut pour guide une pièce intitulée *la Verdad sospechosa* (*la Vérité suspecte*), qu'il découvrit, en 1642, dans un recueil où Lope de Véga l'avait laissé imprimer avec les siennes en 1630, sans autre avis au lecteur, ce qui d'ailleurs avait amené, dès 1634, les vives protestations du véritable auteur, lequel était Alarcon, le tout à l'insu de Corneille. Ce dernier ne fut averti de son erreur qu'en 1660; et alors, dans l'*Examen du Menteur*, il restitua le vrai nom du modèle dont il était l'obligé. Il en parle avec une vive gratitude : « Le sujet m'en semble si spirituel et si bien tourné, s'écrie-t-il, que j'ai

1. Richelieu était alors très malade, et presque mourant. Corneille réussit à distraire ses souffrances. Le ministre lui en sut gré. Il aurait même, dit-on, fait présent d'un habit magnifique à Bellerose, qui jouait *le Menteur* d'original. Il est curieux de voir un cardinal consoler la scène des rigueurs de l'Église.

dit souvent que je voudrais avoir donné les deux plus belles pièces que j'ai faites, et qu'il fût de mon invention ». Il déclare même « n'avoir rien vu, dans cette langue, qui l'ait satisfait davantage ». Mais, en rendant cet hommage à « un admirable original », il se dispense d'entrer dans le compte exact des dettes contractées par lui, comme il l'avait fait pour *le Cid* et *Pompée*, en mettant sous nos yeux les vers de Guilhem de Castro et de Lucain qui l'avaient particulièrement inspiré. Pour expliquer ce silence, il ajoute dans son *Avis au lecteur* : « Comme j'ai entièrement dépaysé les sujets, pour les habiller à la française, vous trouveriez si peu de rapport entre l'espagnol et le français, qu'au lieu de satisfaction, vous n'en recevriez que de l'importunité ».

Quoi qu'il en soit, il est certain que ces emprunts furent, en général, très habilement accommodés au milieu dans lequel ils devaient passer. Ce procédé d'*adaptation*, selon le mot aujourd'hui consacré, est indiqué par cet aveu : « Tout ce que je fais conter à notre *Menteur* des guerres d'Allemagne, où il se vante d'avoir été, l'Espagnol le lui fait dire du Pérou et des Indes, dont il fait le nouveau revenu ». De même, en émigrant du Manzanarès sur les bords de la Seine, le tableau de la collation imaginée par Dorante devient aussi parisien que possible. Des équivalents sont donc substitués à tous les traits dont la vérité pouvait paraître trop locale, ou trop étrangère à nos habitudes. Si Corneille conserve les principaux motifs, il les acclimate en quelque sorte par des ruses adroites qui modifient le costume, et trompent l'œil. Or il n'était point facile de mener à bien ces jeux d'illusion, ni surtout de resserrer en cinq actes, ou de réduire en alexandrins une composition très complexe, très libre d'allure, variée d'incidents pris sur le vif, et toute pleine de menus détails qui trahissent le voisinage de la réalité. Il fallait tantôt ajouter, tantôt retrancher, ailleurs atténuer, plus souvent condenser et transposer. L'étude de ces raccords serait une excellente leçon pour les imitateurs qui ne veulent point être réputés plagiaires.

Pourtant, malgré son industrie, et son entente des constructions dramatiques, Corneille ne nous a pas toujours dérobé les gênes d'une traduction. Sa pièce est parfois obscure, à la

lecture, sinon à la scène, et il lui est arrivé d'embrouiller les fils ténus de ces intrigues légères où triomphe en général l'*industrie* des Espagnols et celle d'Alarcon ici même. Pour les démêler d'une main vive et sûre, il n'avait pas la dextérité dont fera preuve Lesage dans son *Théâtre espagnol*, et encore moins le *brio* et la prestesse d'un Beaumarchais. Il arrive aussi que certains effets de scène résistent à leur interprète, et ne se prêtent point à un changement de patrie. Ailleurs la loi des unités contrarie la vraisemblance; et les événements ne peuvent pas, faute de temps et d'espace, être liés ou justifiés comme dans l'original. Mais l'homme de génie reprend ses avantages, lorsqu'il traite les parties morales de sa fable et ne vise qu'à la peinture des caractères. Alors il est maître à son tour, et l'Espagnol ne paraît plus qu'un écolier. Cette supériorité, il la doit non pas seulement à la force de l'accent et à l'énergie du ton, mais à la sobriété d'un style alerte, net et agissant, dont le tour naturel et franc fut un signal et un exemple [1].

L'action : faiblesse de l'intrigue. — Ce n'est pas dans la conduite de l'action qu'il faut chercher l'intérêt de cette comédie. L'intrigue, comme dans l'original espagnol, part d'un faux pas que fait une demoiselle en se promenant dans un jardin public, lequel est, chez Corneille — toujours attentif à peindre Paris, dans ses comédies, — celui des *Tuileries*. Nulle sympathie ne s'éveille pour cet amour de hasard qui n'a ni le sérieux d'une passion, ni l'agrément d'un caprice. On ne pourrait dire à quel monde appartiennent ces deux femmes entre lesquelles s'égarent les méprises de Dorante. Lui-même il ne sait trop vers quel objet vont ses préférences, car son cœur n'a pas l'air d'être de la partie; son imagination et sa vanité entrent seules en jeu dans l'imbroglio galant où le dupeur est à son

1. Voltaire mentionne comme une imitation de Corneille une pièce de *Goldoni* intitulée *il Bugiardo* (*le Hâbleur*) et représentée à Mantoue, en 1750. Sans parler du talent, les deux ouvrages sont pourtant très différents. Il suffira de dire que, dans la comédie italienne, écrite en prose commune, avec une bigarrure de patois vénitien, le père du *Menteur* est *Pantalone*, le personnage à masque de la *Commedia dell' arte*, traditionnel comme *Arlecchino* et *Brighella*, autres valets de la même comédie. Le ton n'est donc plus le même. Le *Menteur* de Goldoni, *Lelio*, finit par être chassé de la famille à laquelle il voulait s'allier. Son père le rejette, et l'abandonne. Ce dénoûment ne ressemble guère à celui de Corneille.

tour dupé par ses propres finesses. Les aventures qui servent de prétexte à son travers rappellent donc trop l'artifice des combinaisons familières aux pièces romanesques dites, au delà des monts, de cape et d'épée. Quant au dénoûment, il témoigne que Corneille a voulu rester dans le domaine de la fantaisie pure, sans aucune visée de moraliste. En effet, *le Menteur* n'est point puni de ses mensonges. S'il épouse Lucrèce au lieu de Clarice, peu lui importe, comme le prouve la volte-face qu'il opère subitement, lorsque, averti de son erreur par un propos fortuit de Clarice, il se met à soutenir qu'il a toujours été le soupirant de Lucrèce. Il sauve ainsi son amour-propre par un dernier mensonge dont il profite, et le rideau se baisse sur ce mot effronté de Cliton :

Par un si rare exemple apprenez à mentir.

Au reste, sur ce rôle de Cliton, et sur son apparent manque d'*utilité* morale, Corneille dit tout ce qu'il y avait à dire, pour concilier ici les droits de la fiction et de la morale, dans son *Épître* préliminaire de *la Suite du Menteur*.

Dorante. Il ment par amour de l'art. Corneille et Regnard. L'idée morale. — Il y aurait aussi des réserves à faire sur le principal personnage, car il est rare que le mensonge ne soit pas un calcul malhonnête. D'ordinaire, on déguise la vérité par intérêt, et l'on trompe les gens pour surprendre leur estime. C'est ainsi que l'imposture de Tartuffe tend des pièges à l'imbécillité d'Orgon. Il prend le masque d'une vertu pour déguiser sa convoitise et sa sensualité. Or il n'en va point ainsi de Dorante. Le plus souvent il débite ses contes avec une sorte d'innocence, ou par amour de l'art, comme s'il ne pouvait résister à la tentation de donner cours à sa verve. Il ne s'en cache pas, et confesse son faible en ces vers :

J'aime à braver ainsi les conteurs de nouvelles;
Et, sitôt que j'en vois quelqu'un s'imaginer
Que ce qu'il veut m'apprendre a de quoi m'étonner,
Je le sers aussitôt d'un conte imaginaire,
Qui l'étonne lui-même, et le force à se taire.
Si tu pouvais savoir quel plaisir on a lors
A leur faire rentrer leurs nouvelles au corps!

(Acte I, sc. VI.)

Bien que natif de Poitiers, il est donc surtout un Gascon, un compatriote de Monsieur de Crac, et ses écarts viennent de l'esprit plus que du cœur. Aussi n'a-t-il pas honte de l'aplomb qu'il met à forger ses faux récits : au contraire, il s'en fait gloire, comme un virtuose qui se donne en spectacle. Nous-mêmes nous devenons presque ses complices, tant il nous amuse par l'entrain d'une invention qui n'est jamais à court, et par l'à-propos des expédients dont il s'avise pour se tirer des embarras où l'engagent les témérités de son imagination.

En cela, *le Menteur* de Corneille ressemble au *Joueur* de Regnard. D'un côté comme de l'autre, rien de violent, pas d'entraînement furieux, point d'idée fixe et dominante; mais de la jeunesse, de l'étourderie, une insouciance allègre, volage et souriante, qui désarme la censure. Peut-être eût-il mieux valu pousser résolument le travers jusqu'au vice, comme l'a fait Goldoni, dans l'imitation que nous avons signalée plus haut. Molière n'eût point hésité à tirer du sujet tout l'enseignement qu'il pouvait comporter, et ne se serait pas contenté de nous divertir par ce badinage qui glisse sur les surfaces. Au moins aurait-il fait sortir toutes les situations du caractère même, comme les conséquences d'un principe. Corneille en a bien eu l'instinct, mais furtivement, et presque à son insu. Quand, au premier acte, l'étudiant débarqué de Poitiers se donne à Clarice pour un brave qui vient de guerroyer en Allemagne, on s'explique ce travestissement; car ces fanfaronnades sont un moyen de séduction [1] : il veut éblouir de jolis yeux. Il songe

1. Cet étalage de termes militaires, familier aux capitans de la comédie, dès le XVIe siècle, était une vieille tradition qui vient en droite ligne du *Soldat fanfaron* de Plaute, en passant par les bravaches de l'ancien théâtre français, y compris *le Franc Archer de Bagnolet*, cette caricature si comique attribuée à Villon. Ainsi nous lisons dans l'*Eugène* de Jodelle :

> Premièrement estonné m'ont
> Avec leurs mots, comme *estocades*,
> *Capo de Dious, estaphilades*,
> Ou autres bravades de guerre.

La Fontaine nous montre Mars ne dédaignant pas d'employer ce moyen auprès de Vénus :

> Peut-être conta-t-il ses sièges, ses combats;
> Parla de contrescarpe, et cent autres merveilles
> Que les femmes n'entendent pas,
> Et dont pourtant les mots sont doux à leurs oreilles.
> (*Neuvième fragment du Songe de Vaux.*)

encore au succès de ses vœux, lorsque, pour échapper au mariage que lui propose son père, il brode le roman de sa paternité prochaine. Ces fables racontées d'un air si pathétique et si persuasif deviennent ici des ressorts de l'action. Mais quelle excuse peut avoir l'histoire de la fête organisée sur l'eau, de la sérénade qui l'accompagne, du festin dont il décrit le menu, du duel avec Alcippe qui entre subitement, à l'instant même où Dorante le disait percé de deux coups d'épée? Ce ne sont plus que les ébats d'une fantaisie déréglée, ou les symptômes d'une manie périlleuse. Nous n'avons dès lors sous les yeux qu'un original, ou un malade qu'il faut plaindre : car, si cette infirmité ne nuit à personne, elle peut lui susciter de fâcheuses affaires. Il va s'engluer dans ses trébuchets, s'enlizer dans ces sables mouvants où l'équilibre et l'assiette manquent au pied qui s'enfonce à chaque pas. C'est du reste un châtiment, mais qui ne corrigera point le coupable : car il semble n'avoir pas conscience de sa faute, et le spectateur même ne souhaite guère qu'il en pâtisse, parce que, charmé de sa belle humeur, il le regarde comme un enfant terrible qui n'a pas encore l'âge de raison.

Géronte. L'action tragique. — L'idée morale n'apparaît que dans la scène un peu tardive où, devenu victime de ses fictions, Dorante se trouve en face de son père qui lui reproche la bassesse et l'ingratitude de sa conduite. Cette explosion a le tort de détoner brusquement, comme un orage en un ciel serein. Jusqu'alors, le poète semblait ne songer qu'à nous divertir par les hâbleries inoffensives d'un héros plus espiègle que méchant; et voici que la foudre gronde avec des retentissements tragiques. On en serait un peu surpris si des objections osaient s'élever contre un hors-d'œuvre dont les beautés sont supérieures à toute critique. Car jamais, sur notre théâtre, la muse comique n'avait encore parlé le langage de la raison avec ce naturel et cette éloquence. Molière lui-même ne fera pas mieux. Quelle autorité dans ce vieillard dont l'indignation n'étouffe pourtant pas la tendresse! Il est bien d'un pays où l'honneur réside sur-

C'est aussi par ce prestige qu'Othello séduit Desdémone; et on sait l'abus que Mascarille et Jodelet font de leurs *demi-lunes* et du reste, dans *les Précieuses ridicules.*

out dans la foi à la parole donnée, où un démenti est le dernier utrage, et se lave dans le sang. Ses éclats sont d'ailleurs jusfiés par une indulgente affection, puisqu'il vient de consentir u prétendu mariage de son fils, et de lui pardonner sa folie icte II, sc. VIII). N'a-t-il pas même eu la bonté de s'attendrir l'espoir de revivre un jour dans ses petits-enfants? Quand orante lui a fait entrevoir cette paternité prochaine, Géronte 'est écrié :

Que de ravissements je sens à cette fois!
(Acte IV, sc. IV.)

Il rougit maintenant de sa crédulité, mais sans que le caracère paternel en souffre : car elle n'était que l'aveuglement de on cœur. Aussi, quand il apprend la fourberie d'un indigne, sa olère égale la complaisance qu'il avait mise à se laisser abuser. ,e vieil Horace ne fut pas plus solennel contre le fils qu'il croyait iche. Don Diègue n'est pas plus imposant lorsque, pour venger on injure, il s'écrie : *Rodrigue, as-tu du cœur?* Non, il n'y a pas ioins de fierté douloureuse dans cette apostrophe de Géronte : *ìtes-vous gentilhomme?* C'est le même appel au sentiment de honneur. C'est pour réveiller une conscience endormie que, rodiguant les mots les plus cruels, il inflige à la forfaiture ette suprême offense :

Et dans la lâcheté du vice où je te voi,
Tu n'es plus gentilhomme, étant sorti de moi.

Pourtant, après ces légitimes transports, la nature reprend es droits; et, d'autant plus affligé qu'il avait témoigné plus de aiblesse pour les fredaines de celui qu'il aime, il redevient ière, dans ces plaintes qui ouvrent la voie au repentir :

Mais, dis-moi, te portais-je à la gorge un poignard?
Voyais-tu violence, ou courroux de ma part?
Si quelque aversion t'éloignait de Clarice,
Quel besoin avais-tu d'un si lâche artifice?
Et pouvais-tu douter que mon consentement
Ne dût tout accorder à ton contentement,
Puisque mon indulgence, au dernier point venue,
Consentait à tes yeux l'hymen d'une inconnue?
(Acte V, sc. III.)

Quel dommage qu'un si magnifique sermon soit fait en pure perte! Car, si Corneille n'a pu résister ici à cet instinct du sublime qui ne cesse de l'aiguillonner, on dirait vraiment qu'il n'a pas eu l'intention de faire concourir cette crise à la moralité de sa pièce. Ces accents qui nous émeuvent ne laissent-ils pas Dorante à peu près insensible? Regrettons surtout qu'en faisant Dorante si frivole, Corneille lui prête parfois une dureté de cœur et une impertinence qui nous blessent. Il y a des mots trop irrévérents, ceux-ci par exemple :

Ah! qu'un père incommode un homme de mon âge!...
Le bonhomme en tient-il? m'en suis-je bien tiré?...

C'est la vanité seule de Dorante qui est touchée, lorsque, cherchant à s'excuser, et réduit à invoquer le témoignage de son valet à l'appui d'une parole qu'on ne croit plus, il entend son père s'écrier :

. . . . Tu ne meurs pas de honte
Qu'il faille que de lui je fasse plus de compte,
Et que ton père même, en doute de ta foi,
Donne plus de croyance à ton valet qu'à toi!

Non : il n'en mourra pas, et il recommence à mentir de plus belle, jusque sous le coup de cette mercuriale, puisque alors même il trompe encore son père sur les sentiments qu'il éprouve pour Clarice, ce qui nous vaut ce trait de Cliton :

Quoi? même en disant vrai, vous mentiez en effet [1]!

Cliton. Le Mentor goguenard. — Voilà une des fusées que lance avec tant d'à-propos ce valet dont le rôle secondaire n'est point à dédaigner. Car il a sa physionomie distincte, avec ses échappées d'ironie, et ses saillies narquoises dont l'entrain ne languit pas. Bien que flatteur à l'occasion, il n'est point de la famille des Scapin, des Crispin, des Frontin et autres drôles habiles à exploiter joyeusement les vices du maître. Il serait

1. Acte V, sc. IV. — Dorante, dans la scène III du même acte, vient de donner le change à son père qui voulait lui faire épouser Clarice. Il se dit épris de Lucrèce, ce qui est faux. Mais il va désormais soutenir cette gageure : ce qui amènera le dénouement.

plutôt une espèce de Mentor spirituellement goguenard, qui nous amuse par la naïveté de ses réflexions involontaires. C'est lui qui, voyant ressusciter Alcippe, murmure à l'oreille de Dorante :

Les gens que vous tuez se portent assez bien.

Il frappe des proverbes, à la façon de Sancho Pança : il a des exclamations spontanées qui jaillissent comme des éclairs de bon sens. L'étonnement, les impatiences et le dépit que lui causent les mensonges dont il est, malgré lui, le compère, sont autant de boutades aussi plaisantes que les imaginations de Dorante :

De grâce, dites-moi si vous allez mentir....
Quoi! ce que vous disiez n'est pas vrai?...
Il faut bonne mémoire, après qu'on a menti....

Le style du Menteur. Corneille et Molière. — Mais l'excellence de cette comédie tient surtout à l'allure dégagée du vers, à la prestesse et au mouvement d'un style qui, à quelques fadeurs près dans les scènes de galanterie, répond à tous les caprices d'une conversation franche et aisée. Trente ans à l'avance, nous admirons déjà la langue des *Femmes savantes* dans la tirade que voici :

Connaissez mieux Paris, puisque vous en parlez.
Paris est un grand lieu plein de marchands mêlés :
L'effet n'y répond pas toujours à l'apparence;
On s'y laisse duper autant qu'en lieu de France;
Et, parmi tant d'esprits plus polis et meilleurs,
Il y croît des badauds autant et plus qu'ailleurs.
Dans la confusion que ce grand monde apporte,
Il y vient de tous lieux des gens de toute sorte;
Et, dans toute la France, il est fort peu d'endroits
Dont il n'ait le rebut aussi bien que le choix.
(Acte I, sc. I.)

Partout se rencontrent d'heureux motifs. Térence n'eût pas mieux dit que Cliton, dans ces vers :

Tel donne à pleines mains qui n'oblige personne :
La façon de donner vaut mieux que ce qu'on donne.

L'un perd exprès au jeu son présent déguisé;
L'autre oublie un bijou qu'on aurait refusé.
Un lourdaud libéral, auprès de sa maîtresse,
Semble donner l'aumône, alors qu'il fait largesse.
(Acte I, sc. I.)

Il n'y a pas moins de désinvolture et de gaillardise dans ce conseil adressé à une soubrette qui refuse sa main à une bonne aubaine :

Chère amie, entre nous, toutes les révérences,
En ces occasions, ne sont qu'impertinences;
Si ce n'est assez d'une, ouvre toutes les deux.
Le métier que tu fais ne veut point de honteux.
Sans te piquer d'honneur, crois qu'il n'est que de prendre,
Et que tenir vaut mieux mille fois que d'attendre.
Cette pluie est fort douce, et quand j'en vois pleuvoir,
J'ouvrirais jusqu'au cœur, pour la mieux recevoir.
(Acte IV, sc. VI.)

Quelle vivacité fringante dans les airs triomphants de Dorante qui s'applaudit de s'être métamorphosé en guerrier fameux :

Oh! le beau compliment à charmer une dame,
De lui dire d'abord : « J'apporte à vos beautés
Un cœur nouveau venu des universités;
Si vous avez besoin de lois et de rubriques,
Je sais le code entier avec les *Authentiques*,
Le Digeste nouveau, le vieux, l'*Infortiat*,
Ce qu'en a dit Jason, Balde, Accurse, Alciat. »
Qu'un si riche discours nous rend considérables!
Qu'on amollit par là de cœurs inexorables!
Qu'un homme à paragraphe est un joli galant!
On s'introduit bien mieux à titre de vaillant :
Tout le secret ne gît qu'en un peu de grimace;
A mentir à propos, jurer de bonne grâce,
Étaler force mots qu'elles n'entendent pas;
Faire sonner Lamboy, Jean de Vert et Galas;
Nommer quelques châteaux de qui les noms barbares
Plus ils blessent l'oreille, et plus leur semblent rares;
Avoir toujours en bouche angles, lignes, fossés,
Vedette, contrescarpe, et travaux avancés :
Sans ordre et sans raison, n'importe; on les étonne;
On leur fait admirer les bayes qu'on leur donne,
Et tel à la faveur d'un semblable débit,
Passe pour homme illustre, et se met en crédit.
(Acte I, sc. VI.)

Des scènes entières sont écrites de ce ton, et comme enlevées d'assaut. Il faudrait citer, par exemple, le récit de la sérénade et le conte du mariage simulé. Ce sont des morceaux achevés. En maint autre passage, on croirait lire du Regnard, et du meilleur. Il y circule comme un souffle de fantaisie joyeuse. C'est Corneille émancipé de ses contraintes, déridant à plaisir son front sévère, oubliant la majesté tragique, et tout heureux de se mettre pour ainsi dire en vacances. On goûtera mieux ces mérites, si l'on se rappelle que la première pièce que Molière ait jugée digne de l'impression, *l'Étourdi*, parut environ treize ans après *le Menteur*, vers 1653. Aussi nous semble-t-il juste de considérer comme un initiateur de la comédie le poète dont Molière aurait dit — suivant une tradition inventée à plaisir, sans doute, mais qui a le mérite de bien louer Corneille [1] : — « Oui, mon cher Despréaux, je dois beaucoup au *Menteur*.... Mes idées étaient confuses, cet ouvrage vint les fixer. Le dialogue me fit voir comment causaient les honnêtes gens; la grâce et l'esprit de Dorante m'apprirent qu'il fallait toujours choisir un héros du bon ton; le sang-froid avec lequel il débite ses faussetés me montra comment il fallait établir un caractère; la scène où il oublie lui-même le nom supposé qu'il s'est donné m'éclaira sur la bonne plaisanterie; et celle où il est obligé de se battre par suite de ses mensonges me prouva que toutes les comédies ont besoin d'un but moral. » Si cet aveu va trop loin pour que la forme en soit vraisemblable, nous aimerions du moins à en accepter le fond, comme un hommage qui honore à la fois deux grands noms.

La Suite du Menteur (1643). — Mis en goût de récidive par un premier succès, Corneille donna une *Suite du Menteur*, vers la fin de 1643. Elle fut jouée au théâtre du Marais, où elle réussit médiocrement une première fois, mais où elle se releva un peu à une reprise, quatre ou cinq ans plus tard. Il avait emprunté ce sujet à une des plus agréables comédies de Lope de Vega intitulée *Amar sin saber á quien* (Aimer sans savoir qui). Il la rencontra dans le volume qui contenait

1. Elle a été recueillie par le comte François de Neufchâteau, qui la donne, dans *l'Esprit du grand Corneille*, comme tirée du *Bolæana*, où nul ne l'a encore trouvée, après lui.

la pièce d'Alarcon apocryphe, comme il a été expliqué plus haut.

Nous retrouvons ici Dorante et Cliton. Le premier de ces personnages est devenu, depuis que nous l'avons quitté, un vrai fripon qui a délaissé sa fiancée, volé sa dot, et causé la mort de son père. Mais il va s'amender, car, s'il lui advient encore de mentir un peu, ce sera désormais par vertu, je dirais presque par héroïsme. En effet, incarcéré à Lyon où il a été poursuivi sur de fausses apparences, il s'abstient de révéler le véritable auteur d'un meurtre commis dans un duel dont il ne fut que le témoin involontaire. Plus tard il veut renoncer par la fuite aux espérances d'un amour partagé, dès qu'il apercoit que l'objet de ses vœux est recherché par le noble ami dont le zèle l'a fait sortir de prison. Ce magnanime sauveur, nommé Philiste, doit se sacrifier, à son tour, au dénoûment.

Si Dorante ainsi transfiguré, non sans invraisemblance morale, nous intéresse et nous touche par sa dissimulation généreuse, il ne nous fait plus rire; et l'on se prend parfois à regretter ses escapades d'autrefois : car il y a de la froideur ou de la fadeur dans cette situation sentimentale, dont les épisodes n'éveillent pas assez la sympathie ou la curiosité du spectateur.

D'ailleurs ce roman n'est pas suffisamment égayé. Les traits plaisants, ou qui prétendent l'être, ne viennent plus que de Cliton et de ses lazzi parfois trop grossiers; car il s'est alourdi avec l'âge, et le plaisantin se change en bouffon, en vrai *gracioso.*

Ingénieux sans être assez comique, l'ensemble de la pièce ne justifie pas pleinement l'éloge de Voltaire écrivant dans son commentaire : « Serait-il permis de dire qu'avec quelques changements, elle ferait au théâtre plus d'effet que *le Menteur* même? » Bornons-nous à signaler une intrigue assez bien conduite, et un style aussi net que facile. Parmi les passages dignes de mémoire, on peut citer la célèbre tirade sur la prédestination des cœurs : ébauchée dans *l'Illusion comique*, et reprise dans *Rodogune*, elle rencontre ici son développement le plus poétique. Voici le passage :

Quand les ordres du ciel nous ont faits l'un pour l'autre,
Lyse, c'est un accord bientôt fait que le nôtre :

Sa main entre les cœurs, par un secret pouvoir,
Sème l'intelligence avant que de se voir;
Il prépare si bien l'amant et sa maîtresse,
Que leur âme au seul nom s'émeut et s'intéresse.
On s'estime, on se cherche, on s'aime en un moment :
Tout ce qu'on s'entredit persuade aisément;
Et, sans s'inquiéter d'aucunes peurs frivoles,
La foi semble courir au-devant des paroles :
La langue en peu de mots en explique beaucoup;
Les yeux, plus éloquents, font tout voir tout d'un coup;
Et, de quoi qu'à l'envi tous les deux nous instruisent,
Le cœur en entend plus que tous les deux n'en disent.
(Acte IV, sc. I.)

Terminons cette esquisse en rappelant qu'à deux reprises, en 1803 et en 1810, M. Andrieux eut l'idée de remanier cette comédie, surtout les deux derniers actes, qui sont très inférieurs aux deux premiers. Malgré des détails heureux, cette tentative obtint à peine un succès d'estime. Ce fut l'erreur d'un homme d'esprit. Nous en conclurons que ces sortes de retouches sont presque toujours une témérité. Si *le Menteur* eut une *suite*, il faut la chercher dans Molière.

RODOGUNE

(1644)

I. — Faits historiques.

Est-il vrai que Corneille ait imité le roman de Rodogune? — Avant d'examiner *Rodogune*, il convient de justifier cette œuvre contre une insinuation erronée ou malveillante par laquelle Voltaire, commentant Corneille, laisse entendre que sa pièce fut l'obligée soit d'un ancien roman que nul n'a jamais vu, soit d'un devancier obscur, Gabriel Gilbert, dont notre auteur n'a pas soufflé mot dans ses préfaces.

Pour ce qui est du roman, on peut dire qu'il existe en effet à la Bibliothèque nationale un ouvrage en deux volumes in-8, dont le titre est : *Rodogune ou l'histoire du grand Antiocus : A*

Paris, chez Estienne Loyson. Il est précédé d'un *Avis au lecteur* signé *d'Aigue d'Iffremont*. Mais il ne fut imprimé qu'en 1668; il doit donc être mis hors de cause, et d'autant plus que l'auteur attribue seulement à Corneille l'idée mère de son sujet, lorsqu'il dit : « Le nom que j'ai donné à tout l'ouvrage n'est pas inconnu en France.... L'illustre M. de Corneille en a fait une tragédie que j'appelerais la plus achevée de toutes les pièces que nous avons de lui, s'il n'était toujours également admirable en tous ses ouvrages. » Quant à un autre récit antérieur, jamais aucun érudit, malgré les plus patientes recherches, ne put en découvrir nulle part la moindre trace [1]. Par conséquent, son existence est aussi fabuleuse que sa disparition serait invraisemblable.

Est-il le débiteur de Gabriel Gilbert? Où est le plagiaire? — A plus forte raison n'admettrons-nous pas que Corneille soit, à aucun titre, le débiteur de ce Gabriel Gilbert, qui, en 1644, quelques mois avant lui, s'empressa de faire paraître au théâtre du Marais une *Rodogune* dédiée au duc d'Orléans, frère de Louis XIII, et bientôt oubliée de son protecteur comme du public [2]. Ce qui ne saurait être contesté, c'est la ressemblance des deux pièces. Il est certain que les quatre premiers actes sont souvent analogues par le plan, les situations et le dessin des principales scènes. Mais conclure de cette similitude à une sorte de plagiat que Corneille aurait dissimulé, et en chercher la preuve dans le silence qu'il garde sur son concurrent, c'est se tromper aussi étrangement que l'avait déjà fait Voltaire, lors-

1. Geoffroy s'est également trompé, quand il prétendit avoir vu ce roman : il parle évidemment de celui qui parut en 1668. Il est vrai que le chansonnier Laujeon, candidat académique, âgé de quatre-vingt-trois ans, prétendit, pour s'en faire un titre, avoir jeté au feu l'unique exemplaire d'un roman latin sur *Rodogune*, que Voltaire voulait lui acheter à prix d'or. Par dévoûment à Corneille, il aurait préféré le détruire. Il faudrait être bien naïf pour croire à cette invention d'un chansonnier octogénaire et candidat à l'Académie.

2. Ce Gabriel Gilbert, alors secrétaire de la duchesse de Rohan, et devenu plus tard le résident de la reine Christine en France, était une sorte de Maître Jacques, moitié diplomate, moitié poète, très besogneux, très pauvre d'invention, mais assez habile dans le choix de ses sujets. Ménage disait de lui : « Il trouve bien au gîte le gibier, mais ce n'est pas pour lui qu'il le fait partir ». Il avait composé déjà deux tragi-comédies : *Marguerite de France* (1640), *Philoclée et Téléphonte* (1642). Cette dernière pièce aurait même inspiré plus tard *Mérope* à Voltaire. En 1646, il fit représenter *Hippolyte ou le Garçon insensible*. Il mourut vers 1680.

qu'il affirmait que l'auteur du *Cid* copia, sans l'avouer, son propre traducteur, Diamante, dont la tragédie *El Honrador de su padre* (Celui qui honore son père) fut postérieure à la sienne d'environ trente-cinq ans [1].

Et d'abord des objections morales suffiraient à réfuter ces soupçons injurieux pour un poète dont la franchise égalait le génie, comme en témoignent les *Examens*, où il juge son théâtre avec un désintéressement qui est un si rare exemple de candeur et d'impartialité. Quoi! le père de tant de héros applaudis depuis si longtemps serait devenu tout à coup l'imitateur clandestin d'un débutant qui n'était guère connu que par ses échecs; et il n'aurait plus le droit de dire, sans craindre un démenti :

Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée!

Ainsi proposé, le problème n'admet qu'une solution. Il est évident que Voltaire intervertit les rôles, et qu'il impute à l'un les torts de l'autre. Depuis un an, Corneille se consacrait tout entier à son drame hautement promis, et impatiemment attendu; déjà même plus d'un cercle d'auditeurs privilégiés en avait reçu la confidence, et il paraît qu'à l'hôtel de Rambouillet les quatre premiers actes avaient été lus devant le grand Condé. Or il est probable que des indiscrétions furent commises, et qu'un rival peu scrupuleux exploita cette bonne fortune. C'est ce que démontre la précipitation même de sa plume inquiète, qui voulait à toute force arriver la première au but. Tandis que le Maître poursuivait lentement son œuvre avec la sécurité d'une conscience exigeante qui visait à la perfection, un indigne plagiaire se hâtait d'expédier son ébauche pour prendre les devants, et fonder sur cette vaine apparence un droit de premier occupant. Si plus tard le véritable inventeur ne daigna pas s'en plaindre, ce fut autant par fierté que par clémence. N'était-il pas d'ailleurs vengé suffisamment par la disgrâce de cette *Rodogune* bâtarde qui, malgré

1. Voltaire est coutumier du fait. Plus tard, il traduisit une féerie de Calderon, *En esta vida todo es verdad y todo mentira* (En cette vie tout est vérité et mensonge) pour démontrer que Corneille l'avait imitée dans *Héraclius*. Or *Héraclius* est de 1647; et cette féerie, de 1664, comme on le verra plus loin (p. 145).

le patronage d'un prince du sang, mourut le jour même de sa naissance [1] ?

La fraude que nous dénonçons éclatera plus visiblement encore aux yeux du lecteur, s'il interroge de près les manœuvres du faussaire. Sa fourberie ne se trahit pas seulement dans ses emprunts, mais dans les précautions dont il s'avisa pour dépister l'enquête, et tromper le juge d'instruction. Si Gabriel Gilbert avait, comme Corneille, tiré directement sa fable du récit transmis par Appien Alexandrin [2], il se serait ménagé du moins le mérite facile de l'exactitude historique. Or il change arbitrairement les noms de tous les principaux acteurs. C'est ainsi que les deux frères ne s'appellent plus Antioche et Séleucus, mais Darie et Artaxerce. La Cléopâtre de Corneille devient chez lui Rodogune, veuve d'Hydaspe, roi de Perse, et la vraie Rodogune se métamorphose en on ne sait quelle Lydie, fille de Tigrane, roi d'Arménie. C'est à peu près le même roman, mais avec transposition de personnes. Cette ignorance des sources, et ces tâtonnements confirment le témoignage de Fontenelle déclarant que des révélations avaient trahi le plan de Corneille, et qu'un écrivain déloyal sut écouter aux portes. Mais les renseignements furent incomplets : de là ses incertitudes et ses gaucheries. Il apprit par exemple que la pièce de Corneille attribuait le premier rôle à la reine mère ; et, d'après le choix du titre, il conclut qu'elle devait porter le nom de Rodogune. Quant au cinquième acte, comme il n'était pas encore terminé, il dut le traiter tant bien que mal, à ses risques et périls, sans le secours d'un guide. Voilà pourquoi son dénoûment est aussi plat que celui de Corneille fut terrible. Dans sa Rodogune on ne reconnait plus en effet la femme ambitieuse qui tue son fils, après avoir assassiné son époux. Si le sang coule, ce n'est que par accident. Darie n'a-t-il pas la maladresse de s'enferrer, en se précipitant sur une épée? On le croit mort, mais il en est quitte pour une légère blessure ; alors, tout émue de cette résurrection, sa mère embrasse Lydie, consent

1. « Il imita, dit Geoffroy, ce cuisinier suisse qui, voyant qu'un chien lui avait enlevé une pièce de gibier, se consola en disant qu'il n'avait pas emporté la sauce. »

2. *Guerres de Syrie*, par Appien, chap. LXVII-LXIX.

au mariage qui assure la couronne à une rivale, et promet de fiancer Artaxerce à la sœur de celle qui régnera bientôt à sa place. L'intention de ces fadeurs fut, dit-on, de plaire à la régente Anne d'Autriche. Le bruit ayant couru que Corneille allait produire sur la scène une héroïne tutrice de deux princes qu'elle égorge pour conserver le trône, le duc d'Orléans, lieutenant général du royaume, voulut faire sa cour en *commandant* à Gilbert une reine mère édifiante par sa magnanimité [1].

Préférence de Corneille pour Rodogune. Dénigrement de Voltaire. — Mais ne nous attardons pas davantage à un épisode dont il serait superflu d'évoquer le souvenir, sans l'étourderie de Voltaire qui en fit un abus regrettable. Si Corneille eut alors son Pradon, il n'en a pas du moins souffert autant que Racine, puisque le public n'attendit point la mort du poète pour rendre pleine justice à la plus dramatique de ses tragédies [2], à celle qu'il préférait lui-même entre toutes, comme il l'avoue en disant avec ingénuité : « Je veux bien laisser chacun en liberté de ses sentiments, mais certainement on peut dire que mes autres pièces ont peu d'avantages qui ne se rencontrent en celle-ci : elle a tout ensemble la beauté du sujet, la nouveauté des fictions, la force des vers, la facilité de l'expression, la solidité du raisonnement, la chaleur des passions, les tendresses de l'amour et de l'amitié ; et cet heureux assemblage est ménagé de sorte qu'elle s'élève d'acte en acte. Le second passe le premier, le troisième est au-dessus du second, et le dernier l'emporte sur tous les autres. » En supposant qu'il y ait là quelque indulgence paternelle, on trouvera le correctif de cet éloge dans ce jugement de Voltaire parlant ainsi de *Rodogune* : « Je n'en ai guère entendu le commencement, j'ai été révolté du milieu, la dernière scène m'a beaucoup ému, quoiqu'elle

1. Ce qui autorise cette supposition, c'est ce passage de la Préface où Gilbert disait : « Monseigneur, cette héroïne vous assure qu'elle n'a jamais eu la pensée de tremper ses mains dans le sang de son mari, ni de ses fils. Si elle eût eu des sentiments si contraires aux inclinations de Votre Altesse Royale, elle n'eût jamais osé se présenter devant Elle, et n'eût pas eu assez d'audace pour demander à la vertu la protection du vice. »

2. De 1680 à 1715, on donna à la cour 23 représentations du *Cid*, 22 d'*Horace*, 21 de *Rodogune*. *Phèdre* fut jouée 30 fois, *Britannicus* 28, *Bajazet* 28, *Mithridate* 25.

Au XVIII[e] siècle, la marquise de Pompadour imprima *Rodogune* en lettres d'argent, à 20 exemplaires, avec une eau-forte dessinée et gravée de sa main.

me semble peu vraisemblable. Je ne me suis intéressé pour personne, et je n'ai pas retenu vingt vers, moi qui les retiens tous quand ils me plaisent [1]. » Entre ces sentiments contradictoires se rencontre peut-être la vérité, comme nous essayerons de le prouver d'abord par une rapide analyse du sujet, ensuite par l'esquisse des principaux caractères.

II. — Étude littéraire.

L'action. Le duel de Rodogune. Construction savante. — La haine mutuelle de deux femmes, traversée par la passion de deux frères dont l'amour prétend au même objet, sans que leur amitié en soit altérée, tel est le fond de cette tragédie dont le sous-titre pourrait être : *le duel de Cléopâtre et de Rodogune.*

Cléopâtre, reine de Syrie, a tué par jalousie son mari Nicanor, qui lui a laissé deux fils, Séleucus et Antiochus. Ils sont jumeaux, et longtemps elle s'est refusée à désigner l'aîné, et du même coup l'héritier du trône. Or un traité de paix qu'elle a dû subir l'oblige à le nommer enfin, pour lui céder le pouvoir, et l'unir à Rodogune [2], son ennemie, fiancée naguère à l'époux dont elle a puni l'infidélité par un assassinat. Le roi des Parthes qui vient de lui imposer ces dures conditions étant rappelé loin de la Syrie par une autre guerre, Cléopâtre en profite pour exercer ses représailles. C'est alors qu'elle offre la couronne à celui des princes qui la débarrassera d'une rivale :

> Entre deux fils que j'aime avec même tendresse,
> Embrasser ma querelle est le seul droit d'aînesse.

1. *L'Ingénu* de Voltaire. — Ce dernier se trouve ici d'accord avec la critique allemande, et ses jalousies dénigrantes. *Rodogune* ayant été représentée, le 5 juillet 1767, à Hambourg, devant le roi de Danemark, Lessing lui consacra le chapitre xxxv de sa *Dramaturgie.* Il ne voit dans ce drame que des caractères faux, monstrueux, gigantesques, et non pas grands : « car il n'y a pas de grandeur où il n'y a pas de vérité. Corneille pétrit ses propres inventions et les matériaux de l'histoire, comme des œufs et de la farine. Puis il étend la pâte en un lourd et indigeste roman. Il la dispose sur son cadre d'actes et de scènes, et voilà sa pâtisserie au four. » Les Allemands n'ont vraiment pas la plaisanterie légère.

2. Rodogune est la sœur du roi des Parthes, Phraates. Nicanor l'avait épousée, durant sa captivité. Corneille suppose qu'il a seulement promis ce mariage dont l'accomplissement a été empêché par sa mort. Le poète ne voulait pas choquer les bienséances, en prêtant à des fils une passion pour la veuve de leur père.

La mort de Rodogune en nommera l'aîné....
Je vous le dis encor : le trône est à ce prix;
Je puis en disposer comme de ma conquête;
Point d'aîné, point de roi, qu'en m'apportant sa tête.
(Acte II, sc. III.)

Mais tous deux aiment Rodogune, qui n'est pas moins implacable que Cléopâtre; car, à son tour, elle s'engage à ne donner sa foi qu'au vengeur dont le bras consentira à la délivrer de celle qui fit périr son amant, leur père Nicanor :

C'est à vous de choisir mon amour ou ma haine.
J'aime les fils du roi, je hais ceux de la reine;
Réglez-vous là-dessus; et, sans plus me presser,
Voyez auquel des deux vous voulez renoncer....
Appelez ce devoir haine, rigueur, colère;
Pour gagner Rodogune, il faut venger un père,
Je me donne à ce prix : osez me mériter,
Et voyons qui de vous daignera m'accepter.
(Acte III, sc. IV.)

Seront-ils assez amoureux pour devenir parricides, ou assez ambitieux pour sacrifier leur maîtresse, telle est l'alternative de cette situation horrible qui serait sans issue, si Cléopâtre, qui ne compte plus que sur elle-même, ne recourait à un nouveau crime. Simulant une réconciliation, elle feint d'accorder à Antiochus le sceptre et Rodogune, mais pour en finir avec ceux qu'elle regarde comme des traîtres. Tandis que, par ses ordres, une main vénale poignarde Séleucus, elle se décide à empoisonner la coupe nuptiale d'Antiochus; et, pour écarter des soupçons qui vont lui ravir sa vengeance, elle n'hésite pas à boire la première. Mais les effets du poison se déclarent trop tôt, et elle meurt en exhalant les imprécations de sa rage impuissante.

Il faut bien avouer que cette conception prodigue les plus affreux coups de théâtre. Corneille lui-même l'a compris; et voilà pourquoi il tempère la terreur qu'inspire tant de scélératesse par la pitié qui s'attache à Rodogune dans les premiers actes, à Séleucus et à Antiochus dans les derniers. Il n'a même pas craint de modifier les circonstances historiques pour atté-

nuer l'odieux de sa fable[1]. En y introduisant l'amour et l'amitié fraternelle, il adoucit des impressions qui révoltent la nature, et ces sentiments tendres concourent avec adresse aux péripéties d'une action fortement liée. La passion des deux princes est en effet le nœud du drame. Elle explique la fureur croissante de Cléopâtre, la mort de Séleucus, et, par suite, le dénoûment. Le premier acte expose les raisons de la lutte imminente; au second, le duel s'engage par la proposition de Cléopâtre; le troisième est la riposte de Rodogune; le quatrième envenime la crise; le cinquième la dénoue par la mort de Cléopâtre et la victoire de Rodogune. L'émotion redouble d'acte en acte, de scène en scène. Les complots et les crimes se correspondent, comme les attaques, les parades et les ripostes d'un combat singulier. Il y a donc là, quoi qu'on en dise, une construction très savante; et nous ne serons pas de ceux qui accordent leur louange aux incomparables beautés du cinquième acte, mais estiment ruineux les fondements sur lesquels il repose.

Cléopâtre. Le crime idéalisé par son audace même. La couleur locale. — A lui seul, le caractère de Cléopâtre suffirait presque à soutenir le drame, et l'on s'étonnerait qu'elle ne lui ait pas donné son nom, car elle en est la figure maîtresse, si Corneille ne nous avait expliqué qu'il a voulu éviter à ses auditeurs « une dangereuse préoccupation », c'est-à-dire toute confusion entre la reine de Syrie et la fameuse reine d'Égypte qu'il avait d'ailleurs mise en scène dans son *Pompée*. Et pourtant, pas un seul mouvement de tendresse ne se laisse surprendre dans cette mère dénaturée qui s'apprête à sacrifier ses fils sans le moindre remords, lorsqu'elle voit leur vertu tromper l'attente de sa colère. Si elle joue un moment la comédie du pardon, c'est encore une perfidie qui brave les hommes et les dieux. Écoutez cette magnifique tirade, où se déchaînent tous les éclats de son orgueil, de sa haine et de son ambition, et que

1. Dans le récit d'Appien, Cléopâtre commence par égorger son mari, puis elle tue d'un coup de flèche un de ses fils, et s'apprête à empoisonner l'autre. Antiochus n'a droit à aucune sympathie : il ne représente que les furies vengeresses. Il force sa mère à boire le poison qu'elle venait de lui verser. Oreste n'est pas plus inexorable, quand il frappe Clytemnestre.

Boileau aimait à faire valoir, en la déclamant avec art devant ses amis :

Qui se venge à demi court lui-même à sa peine :
Il faut ou condamner, ou couronner sa haine.
Dût le peuple en fureur pour ses maîtres nouveaux
De mon sang odieux arroser leurs tombeaux,
Dût le Parthe vengeur me trouver sans défense,
Dût le ciel égaler le supplice à l'offense,
Trône, à t'abandonner je ne puis consentir :
Par un coup de tonnerre il vaut mieux en sortir;
Il vaut mieux mériter le sort le plus étrange.
Tombe sur moi le ciel, pourvu que je me venge!
J'en recevrai le coup d'un visage remis :
Il est doux de périr après ses ennemis;
Et, de quelque rigueur que le destin me traite,
Je perds moins à mourir qu'à vivre leur sujette.
(Acte V, sc. I.)

Jamais les sombres passions n'ont eu de plus forcenés transports. Le sens humain en est même tellement interdit qu'on se demande avec une sorte d'effroi si ce luxe de cruauté n'est pas superflu.

Nous conviendrons en effet que le cynisme de Cléopâtre est poussé à outrance, et qu'il entre parfois trop de fanfaronnade dans l'étalage de ses forfaits. Mais ces réserves ne nous empêchent pas d'admirer l'art du poète qui sait ennoblir le crime par l'intrépidité même de son audace, et lui communique ainsi je ne sais quel air de grandeur. Corneille dit avec raison dans son *Discours du poème dramatique* : « Cléopâtre est très méchante; il n'y a point de parricide qui lui fasse peur, pourvu qu'il la puisse conserver sur le trône; mais *tous ses crimes sont accompagnés d'une grandeur d'âme qui a quelque chose de si haut, qu'en même temps qu'on déteste ses actions, on admire la source d'où elles partent* ». Outre qu'il faut respecter les droits de l'imagination, et ne pas lui refuser le domaine de l'extraordinaire ou de l'exceptionnel, il convient encore de ne point oublier que nous sommes ici dans une de ces cours barbares où règnent, par tradition d'État, la ruse et la violence. L'héroïne appartient à ces familles royales de l'Asie où, comme dit Saint-Évremond, « il est d'usage que les pères se défassent de leurs enfants sur le plus léger soupçon, que les enfants étranglent leurs pères par

impatience de leur succéder, que les maris tuent leurs femmes, que les femmes empoisonnent leurs maris, et que les frères comptent pour rien le meurtre de leurs frères ». Les liens de la famille étant relâchés par la polygamie, les mœurs ont détruit ou diminué la force des sentiments naturels. Là, on n'est plus fils, époux et père : on est roi. C'est ce que Séleucus dit de Cléopâtre :

> Elle fait bien sonner ce grand amour de mère,
> Mais elle seule enfin s'aime et se considère;
> Et, quoi que nous étale un langage si doux,
> Elle a tout fait pour elle, et n'a rien fait pour nous.
> (Acte II, sc. IV.)

Étant admis ces principes, nous devons accepter également les situations qu'ils comportent. Aussi n'accuserons-nous pas d'invraisemblance la proposition d'assassinat faite à ses fils par une mère ambitieuse, jalouse et vindicative.

D'abord elle ignore un amour que ces deux frères ont dérobé à tous les regards. Pourrait-elle croire qu'en si peu de jours ils se soient épris d'une passion subite pour son ennemie, pour la fiancée de leur père, pour une princesse étrangère que les Parthes imposent à la Syrie? Mais, quand même elle serait instruite de ce secret, une Cléopâtre est-elle femme à penser que ce tendre sentiment tiendra contre l'espoir du trône, et que ses fils, étant nés de son sang, failliront à leur origine? Leur amitié réciproque ne saurait non plus lui faire craindre un refus : car non seulement elle ne connaît pas le cœur de ces princes élevés loin de ses yeux; mais, jugeant les autres d'après elle-même, elle compte sur leur rivalité, et n'imagine pas qu'ils puissent s'effrayer d'un crime dont le prix sera l'empire. Aussi risque-t-elle le tout pour le tout. Si l'épreuve réussit, la voilà libre de toute crainte pour l'avenir; car elle régnera sous le nom du fils qu'elle doit couronner. En cas d'échec, elle avisera : car nul attentat ne lui fait peur. S'ils hésitent, l'embarras où elle les met sera du moins un prétexte pour différer l'élection d'un roi; en attendant, *elle possède*, elle gagne du temps, et ajourne l'avènement d'un maître : car, sans raisonner froidement comme un vieux ministre dans son cabinet, elle court au plus pressé. Elle finira même par oublier les conseils de la pru-

dence, et n'écoutera plus que l'idée fixe de l'égoïsme enragé qui est toute sa politique.

Ainsi comprise, Cléopâtre est une autre Agrippine. Tantôt elle joue l'innocence avec le sang-froid de l'hypocrisie, tantôt elle se glorifie de ses forfaits avec une impassibilité sereine, et transforme leur apologie en accusation contre ses propres victimes [1]. Elle ne s'attendrit qu'en parlant du pouvoir. Alors elle a des expressions amoureuses et caressantes :

Délices de mon cœur, il faut que je vous quitte.

Enfin son impudence devient vraiment tragique par ce titre de mère qui persiste, malgré tout, alors même que ses paroles et ses actes en outragent la sainteté.

Rodogune. Sa vendetta est-elle vraisemblable? — On ne s'est pas moins étonné de voir Rodogune rivaliser avec Cléopâtre, ou plutôt la dépasser en scélératesse : car le meurtre qu'elle commande est un parricide. Comment donc concilier cette férocité soudaine avec la douceur et la discrétion craintive qui nous avaient rendus sympathiques à ses périls?

A cette question nous répondrons d'abord qu'on a trop exagéré son innocence première. Car elle ne s'est point annoncée comme une ingénue, ou une bergère de pastorale. Si Corneille a parfois le tort de lui prêter un langage dont la galanterie rappelle trop l'hôtel de Rambouillet, ces apparences sentimentales recouvrent pourtant un caractère altier, impérieux, et susceptible de lutter par ses ruses avec Cléopâtre, de la blesser en fuyant, à la façon des Parthes.

Du reste, n'est-elle pas en droit de légitime défense? Aigrie par le malheur, exaspérée par la persécution, privée de sa liberté, menacée de mort, elle traverse une crise d'où elle ne peut sortir victorieuse que par une sanglante revanche. Il en est d'elle comme de Camille dans *Horace*, d'Émilie dans *Cinna* : elle est exaltée par un malheur exceptionnel. Tous ses souvenirs, toutes ses douleurs, toutes ses craintes lui conseillent

1. Voir la scène III de l'acte IV. C'est comme son Discours du trône prononcé devant ses fils. Ailleurs (acte II, sc. II) elle fait à Laodice une confession qui est toute une leçon de machiavélisme.

une *vendetta* sans merci, qui doit venger les regrets de son deuil, assurer sa vie, et mettre son amant sur le trône par la perte d'une exécrable ennemie. Est-il donc si étrange que, habituée à ces coups de force dont elle est la victime, elle repousse la violence par la violence, et s'autorise d'une guerre ouvertement déclarée pour prévenir le crime par le crime? Dans le péril pressant qui l'assiège, elle n'a plus d'autre ressource que d'arracher les armes de l'adversaire, et d'en user pour son salut. A dire vrai, la résignation ne serait plus que sottise, et elle a raison de s'écrier :

J'ose reprendre un cœur pour aimer et haïr;
(Acte III, sc. III.)

Eh bien donc, il est temps de me faire connaître.
(Acte IV, sc. IV.)

C'est alors que, réduite aux abois, elle ose proposer l'assassinat d'une mère à deux princes dont elle connaît la vertu. Que ce soit odieux ou absurde, nous ne le nierons pas. Mais l'art exige-t-il donc qu'un personnage tragique, agité d'une passion extrême, soit toujours raisonnable dans ses paroles et ses actes? Ne suffit-il pas que ces folies soient conformes à la logique de sa situation et de son caractère? Si le poète s'est trompé, son erreur se justifie par la nouveauté de l'invention, par son effet théâtral, et surtout par l'influence que cette faute heureuse exerce sur le dénoûment.

D'ailleurs, ce projet parricide ne nous semble pas prémédité : il n'est qu'une explosion de la colère et de l'effroi. Détestant Cléopâtre, sachant ce dont elle est capable, devinant ce qu'elle prépare, regardant comme un piège l'hymen offert par sa perfidie, Rodogune put, à l'heure où la tête se monte, se laisser aller à cet aveugle mouvement de fureur. Mais alors a-t-elle voulu, a-t-elle espéré être prise au mot? Non, si nous en croyons ce qu'elle dira plus tard :

Votre refus est juste autant que ma demande :
A force de respect votre amour s'est trahi.
Je voudrais vous haïr, s'il m'avait obéi.

Au fond, son intention dut être de mettre à l'épreuve les cœurs ou les caractères dont l'amour ou le courage allait être

son rempart. N'étant pas encore sûre elle-même de sa préférence pour l'un ou pour l'autre, elle s'épargnait ainsi par cet expédient l'embarras de choisir entre deux prétendants dont la poursuite devenait importune ou périlleuse. C'était une façon de déplacer le danger, de tenir en échec d'infernales intrigues, et d'intimider l'audace de son ennemie, en la traitant comme elle était traitée par elle. Ce serait donc le cas de répéter avec Saint-Évremond : « Faisons grâce à cette pauvre princesse pour avoir demandé sa sécurité à un crime, que la méchanceté de Cléopâtre peut faire passer comme une justice légitime ».

Antiochus et Séleucus. L'amitié fraternelle. — Toutefois, notre pitié ne s'émeut qu'en faveur des deux frères dont la vertu repose nos regards. Pour représenter leur affection si touchante, Pierre Corneille n'avait besoin que d'écouter son cœur. Bien qu'ils soient vraiment jumeaux par leur foi mutuelle, et par la constance d'un dévouement inaltérable, il y a pourtant des nuances qui les distinguent. Séleucus est plus fougueux et plus expansif, mais avec moins de résolution et d'initiative. Antiochus a plus de calme et de mesure. Quand il s'agit de parler ou d'agir, c'est toujours lui qui prend les devants. Entre les écueils, il louvoie avec prudence. Il prévient ou répare les maladresses d'une franchise qui s'égare. Simple et digne en face de Cléopâtre, il concilie le respect filial et la clairvoyance qui ne veut pas être dupe. En un mot, son habileté ne compromet point son honnêteté. A ce sang-froid, à cet équilibre qui ne se déconcerte jamais, on pressent que Corneille lui réserve la couronne. Il en est digne, ne fût-ce que pour ne pas vouloir la disputer à Séleucus,

Ce frère plus aimé que la clarté du jour.

Aussi conserve-t-il toutes nos sympathies dans ce cinquième acte qui est supérieur à tout éloge.

Les confidents. — Ces deux princes font honneur d'ailleurs à leur maître Timagène qui joue dans la pièce le rôle d'*utilité*. Il écoute l'exposition, il concourt malgré lui au dénoûment. C'est une sorte de Burrhus optimiste. Sa sœur Laonice sauve Rodogune en l'avertissant des complots de Cléopâtre. Ame géné-

reuse, elle est digne de son frère. C'est une confidente qui ne manque pas de physionomie personnelle.

Le cinquième acte. — Ici les objections doivent se taire; car notre théâtre ne nous offre pas de dénoûment plus pathétique. Déclaré l'héritier du trône et l'époux de Rodogune, Antiochus va boire la coupe nuptiale, avant de se rendre au temple, quand accourt Timagène, son gouverneur; il annonce qu'il a trouvé dans le parc Séleucus blessé mortellement, et que ce prince vient d'exhaler le dernier soupir.

Alors Cléopâtre s'écrie qu'il a dû se frapper lui-même volontairement; mais c'est en vain qu'elle essaie de donner le change : car sa victime a parlé; elle a pu dire :

« Une main qui nous fut bien chère
Venge ainsi le refus d'un coup trop inhumain.
Régnez; et surtout, mon cher frère,
Gardez-vous de la même main,
C'est.... » La Parque à ce mot lui coupe la parole

Devant cette énigme, Antiochus éperdu ne sait d'abord s'il doit soupçonner sa mère ou son amante. Puis sa générosité l'emporte : plutôt que d'accuser l'une ou l'autre, il aime mieux affronter le péril :

Non, je n'écoute rien; et dans la mort d'un frère
Je ne veux point juger entre vous et ma mère.
Assassinez un fils, massacrez un époux,
Je ne veux me garder ni d'elle, ni de vous.
Suivons aveuglément ma triste destinée;
Pour m'exposer à tout, achevons l'hyménée.
Cher frère, c'est pour moi le chemin du trépas;
La main qui t'a percé ne m'épargnera pas.

Il saisit donc la coupe, lorsque Rodogune l'arrête, et demande qu'on fasse sur un esclave l'essai du breuvage. « Je le ferai moi-même », répond Cléopâtre; et elle avale le poison, dans l'espoir que les époux n'hésiteront pas à l'imiter. Mais les effets sont trop rapides : ses yeux deviennent hagards, la sueur inonde son visage, sa gorge s'enfle : elle chancelle, et tombe; Rodogune peut dire :

Pour vous perdre après elle, elle a voulu périr.

Ici, toute analyse languirait. Bornons-nous à citer ce cri sublime d'Antiochus :

> N'importe : elle est ma mère, il faut la secourir.

Puis éclatent avec fureur ces imprécations de Cléopâtre :

> Va, tu me veux en vain rappeler à la vie ;
> Ma haine est trop fidèle, et m'a trop bien servie....
> Règne ; de crime en crime, enfin, te voilà roi.
> Je t'ai défait d'un père, et d'un frère, et de moi :
> Puisse le ciel tous deux vous prendre pour victimes,
> Et laisser choir sur vous les peines de mes crimes !
> Puissiez-vous ne trouver dedans votre union
> Qu'horreur, que jalousie, et que confusion !
> Et, pour vous souhaiter tous les bonheurs ensemble,
> Puisse naître de vous un fils qui me ressemble [1] !

S'il y a dans le reste du drame des situations contestables, elles sont rachetées par cette catastrophe. A côté de Cléopâtre, lady Macbeth elle-même paraîtrait presque innocente. Car, avant de porter la main sur Duncan, son cœur a du moins comme un remords : elle hésite à frapper ce vieillard endormi qui, « avec ses cheveux blancs, ressemble à son père ». C'est dire que l'audace de Corneille atteint, dans *Rodogune*, l'idéal de l'horrible. Peut-être même jugerait-on qu'il en abuse, et que le théâtre n'est pas fait pour représenter des monstres. C'est ce que se chargea de démontrer *le barbare Crébillon*, comme l'appelle plaisamment Voltaire, en modelant tout son théâtre sur le pathétique inauguré par le cinquième acte de Rodogune : il en força même les effets, en donnant pour excuse que Corneille ayant pris le ciel, Racine la terre, il ne lui restait plus à prendre que l'enfer. Il le fit et fit mal.

1. Dans la *Galerie des acteurs du Théâtre-Français*, on lit cette anecdote : « Un jour où Mlle Dumesnil mit dans les imprécations de Cléopâtre toute l'énergie dont elle était dévorée, le parterre tout entier (*il était debout à cette époque*), par un mouvement d'horreur aussi vif que spontané, recula devant elle, de manière à laisser un grand espace vide entre ses premiers rangs et l'orchestre. Ce fut aussi à cette représentation, à l'instant même où, prête à expirer dans les convulsions de la rage, Cléopâtre prononce ce vœu terrible :

> Je maudirais les Dieux, s'ils me rendaient le jour,

que Mlle Dumesnil se sentit frappée d'un grand coup de poing dans le dos par un vieux militaire placé sur le théâtre (*sur l'une de ces banquettes réservées qui*

HÉRACLIUS

(1647)

Corneille recherche des ressorts compliqués et des situations extraordinaires. Analyse d'Héraclius. Critique de l'intrigue. — Le succès de ces inventions dans *Rodogune* mit Corneille en goût de traiter un sujet analogue par la force des combinaisons, et par les surprises d'une situation extraordinaire. Ce fut dans les volumineuses *Annales ecclésiastiques* du cardinal *Baronius* qu'il trouva l'idée de cette tragédie nouvelle, jouée, non sans applaudissement, à l'hôtel de Bourgogne, avant le 31 janvier 1647 [1]. Bien qu'il soit difficile d'analyser une fable qui, même à la lecture, déconcerte l'attention la plus vigilante, essayons pourtant de débrouiller les énigmes qu'elle nous propose.

Phocas a usurpé le trône de Maurice, empereur de Constantinople, et l'a fait périr. Sa cruauté voulut détruire toute la famille de ce prince, sauf une fille, Pulchérie, qu'il a recueillie dans son palais. Mais, à son insu, un fils de sa victime, Héraclius, a pu échapper au carnage, grâce au dévouement d'une dame de Constantinople, Léontine, qui, pour le sauver, n'hésita pas à livrer aux meurtriers son propre fils Léonce. L'héritier

ne furent supprimées qu'au milieu du XVIII*e siècle*); il accompagna ce trait de délire, qui interrompit le spectacle et l'actrice, de ces mots énergiques : « Va, chienne, à tous les diables! » Lorsque la tragédie fut finie, Mlle Dumesnil le remercia de son coup de poing comme de l'éloge le plus flatteur qu'elle eût jamais reçu. »

1. Cette date ressort de l'*avertissement* de *Rodogune*, qui est du 31 janvier 1647. Nous y lisons : « Dans l'*Héraclius* que je viens de mettre sur la scène, j'ai poussé plus loin la liberté de modifier l'histoire ».

Cette pièce fut dédiée à monseigneur Séguier, chancelier de France. Elle réussit moins que le *Thémistocle* de Du Ryer, comme nous l'apprennent ces vers du *Déniaisé*, comédie de Gillet de la Tessonnerie, où deux amants se vantent de leurs libéralités envers leurs belles :

J'ai fait voir à Daphnis dix fois *Héraclius*.
— Moi, vingt fois *Thémistocle*, et peut-être encore plus.

Molière joua le rôle d'*Héraclius*, mais assez mal : on lui aurait jeté, si on en croit les pamphlets de ses ennemis, des pommes cuites qui se vendaient à la porte du théâtre.

légitime du trône a donc été substitué par elle au fils de Phocas, Martian, dont elle était gouvernante, et que déguise maintenant le nom de Léonce. Elle prépare ainsi d'un côté la restauration de la dynastie qui semble éteinte, de l'autre le meurtre de Phocas qui sera tué par la main de son fils : car elle inspire à ce Léonce qui la croit sa mère une haine implacable contre le tyran. Ce plan, elle le découvre à sa fille Eudoxe, en lui expliquant pourquoi elle a épargné la vie de Martian :

Ce fut sur l'espoir seul qu'un jour, pour s'agrandir,
A ma pleine vengeance il pourrait s'enhardir.
Je ne l'ai conservé que pour ce parricide;

sans s'arrêter à cette juste réplique d'Eudoxe :

Je sais qu'un parricide est digne d'un tel père;
Mais faut-il qu'un tel fils soit en péril d'en faire?
Et, sachant sa vertu, pouvez-vous justement
Abuser jusque-là de son aveuglement?
(Acte II, sc. III.)

Cet abominable dessein est tout le drame. Si cette conception révolte le sens humain, on ne saurait nier pourtant qu'elle soit vraiment tragique, surtout quand Phocas prétend conclure un mariage entre Héraclius qu'il regarde comme son fils Martian, et Pulchérie, la fille de Maurice. Ce projet sert de nœud à une intrigue qui devient plus monstrueuse encore, lorsque tout à coup le bruit se répand qu'Héraclius est vivant; car on frissonne à la vue de l'abîme que côtoient les principaux personnages. C'est pour eux ou l'inceste, ou le parricide, ou le meurtre d'un fils. Sommée de dire la vérité, Léontine redouble nos perplexités par les faux-fuyants de ses réponses équivoques. Entre le fils de Maurice et celui de Phocas, ne dit-elle pas :

Devine si tu peux, et choisis, si tu l'oses.
L'un des deux est ton fils, l'autre est ton empereur.
Tremble dans ton amour, tremble dans ta fureur.
Je te veux toujours voir, quoi que ta rage fasse,
Craindre ton ennemi dedans ta propre race,
Toujours aimer ton fils dedans ton ennemi,
Sans être ni tyran, ni père qu'à demi.
(Acte IV, sc. IV.)

Ses trames ne réussissent pas, mais parce que le hasard s'en mêle, et lui dérobe son ennemi Phocas, qui meurt d'un coup inattendu. Alors seulement Léontine révèle enfin le mystère dont le secret, suspendu par ses réticences, nous menaçait des crimes les plus affreux. Ce dénoûment a le tort de se produire en dehors de la personne qui s'agitait pour tout mener, et qui finit par être dupe de ses propres artifices, si bien qu'elle a raison de s'écrier :

Je ne fais rien du tout, quand je pense tout faire.
(Acte II, sc. VII.)

Il en résulte cet autre inconvénient que, Phocas une fois supprimé par un coup de poignard fort inattendu, comme il aurait pu l'être avec autant de vraisemblance par une apoplexie, l'intérêt languit pendant les deux dernières scènes; car peu nous importe alors que l'un ou l'autre prince soit ou non proclamé empereur, et se nomme Héraclius ou Martian. Si Joas n'était reconnu qu'après la mort d'Athalie, la fin de la pièce nous laisserait indifférents. Voltaire, qui aimait à refaire en idée les pièces des autres, et ne se risquait, en fait, qu'à refaire celles de Crébillon, indique ici, avec ingéniosité, un dénoûment plus théâtral : Phocas, méconnaissant son fils Martian, déciderait de le faire périr; alors Héraclius, en défendant son ami, tuerait le tyran, et se croirait coupable d'un parricide; mais Léontine viendrait lui dire : « Non, vous n'êtes pas souillé du sang de votre père : car vous avez puni l'assassin du vôtre. »

Quoi qu'il en soit, la structure de l'ensemble est d'une rare puissance, et se prête à des scènes qui seraient encore plus pathétiques si des ressorts trop compliqués ne justifiaient pas ces vers de Boileau :

Je me ris d'un auteur qui, lent à s'exprimer,
De ce qu'il veut, d'abord, ne sait pas m'informer,
Et qui, débrouillant mal une pénible intrigue,
D'un divertissement me fait une fatigue.

En effet, les trois premiers actes n'excitent guère qu'une curiosité inquiète, et parfois mêlée d'impatience. On ne sait alors ni qui parle, ni à qui l'on parle, ni même de qui l'on

parle. Or nous ne pouvons être émus de ce que nous comprenons mal. Si l'esprit est trop tendu, le cœur se refroidit; car nous ne venons pas au théâtre pour déchiffrer des logogriphes, mais pour juger des caractères, et être touchés par des passions. Voilà pourquoi le savant mécanisme de cette tragédie n'est point l'art suprême qui consiste à produire de grands effets par les moyens les plus simples. Corneille lui-même eut conscience de ce défaut, lorsqu'il disait : « Le poème est si embarrassé qu'il demande une merveilleuse attention. J'ai vu de fort bons esprits, et des personnes des plus qualifiées de la Cour se plaindre de ce que la représentation de ce poème fatiguait autant l'esprit qu'une étude sérieuse. Elle n'a pas laissé de plaire; mais je crois qu'il l'a fallu voir plus d'une fois, pour en remporter une entière intelligence. »

Ajoutons que les vertus des deux héros méritent également nos sympathies. Comme ils nous paraissent au même titre dignes du trône, nous n'osons pas faire des vœux pour l'un contre l'autre. L'amour de Pulchérie peut seul établir entre eux quelque différence. Mais cet amour a dans l'action une importance si faible qu'il ne supplée pas à ce manque de contraste entre des caractères qui devraient être opposés, ou du moins plus distincts.

Les situations dramatiques. — Cependant, au moment où se fait enfin la lumière, on applaudit au combat de générosité qui s'élève entre les deux amis se disputant le péril d'un nom qui est un arrêt de mort. Des larmes viennent aux yeux quand Héraclius, en face de l'épée prête à s'abattre sur la tête de Martian, consent à revendiquer un titre funeste, et s'écrie, dans un sublime élan :

. . . . Je suis donc, s'il faut que je le die,
Ce qu'il faut que je sois, pour lui sauver la vie.

Les angoisses de Phocas ne sont pas moins dramatiques, dans cette crise où l'instinct paternel est aux prises avec l'intérêt politique, où il lui faut redouter de tuer son fils, en frappant son assassin : aussi exhale-t-il des plaintes éloquentes :

Hélas! je ne puis voir qui des deux est mon fils;
Et je vois que tous deux ils sont mes ennemis.

En ce piteux état, quel conseil dois-je suivre?
J'ai craint un ennemi, mon bonheur me le livre;
Je sais que de mes mains il ne peut se sauver,
Je sais que je le vois, et ne puis le trouver.
La nature tremblante, incertaine, étonnée,
D'un nuage confus couvre sa destinée :
L'assassin, sous cette ombre, échappe à ma rigueur,
Et, présent à mes yeux, il se cache à mon cœur.
Martian! à ce nom aucun ne veut répondre,
Et l'amour paternel ne sert qu'à me confondre.
Trop d'un Héraclius en mes mains est remis;
Je tiens mon ennemi, mais je n'ai plus de fils....
O malheureux Phocas! ô trop heureux Maurice!
Tu recouvres deux fils, pour mourir après toi;
Et je n'en puis trouver pour régner après moi!
(Acte IV, sc. III.)

Corneille justifié du soupçon de plagiat. — Ces beautés, Voltaire voudrait en ravir le mérite à Corneille. Il s'attache à en attribuer l'original à Calderon de la Barca, qui fit paraître un *Héraclius*, sous ce titre *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, (En cette vie tout est vérité et tout est mensonge), avec le sous-titre ordinaire de toutes les comédies espagnoles d'alors, *comedia famosa*, qui contribua à égarer Voltaire. Il prit même soin de traduire cet ouvrage; et, tout en raillant sa bassesse, son enflure, sa bizarrerie, sa démence, il s'autorisa de ces défauts pour affirmer que la pensée première de cette fiction devait appartenir en propre à l'auteur espagnol. Il en conclut que Corneille, sans avouer ses emprunts, avait « tiré son or de ce fumier ». Bien que la pièce de Calderon nous transporte dans un monde plus invraisemblable que les contes des *Mille et une Nuits*, nous reconnaissons qu'elle a des analogies avec notre tragédie française. On y retrouve les mêmes acteurs, notamment le personnage de Léontine, sous les traits d'un *Astolphe*; parfois les mêmes situations et les mêmes vers. Mais l'imitateur, puisqu'il y en eut un, ne fut point Corneille; car il est aujourd'hui démontré que cette fantaisie de Calderon n'a jamais été imprimée avant 1664 [1]. A défaut de cette preuve

1. Elle parut dans le tome III des œuvres du poète. Il n'en existe pas d'autre édition. C'est Calderon qui aurait imité Corneille, sur l'invitation de Philippe IV curieux de *choses de France*, après la paix des Pyrénées, comme on l'était

décisive, la parole de Corneille suffirait d'ailleurs à trancher la question. Car il n'était pas de ceux qui dérobent la gloire d'autrui; et l'insinuation malveillante de Voltaire répugne à la bonne foi du poète sincère qui écrit, dans son *Examen d'Héraclius* : « Cette tragédie a encore plus d'effort d'invention que celle de *Rodogune*, et je puis dire que c'est un heureux *original, dont il s'est fait beaucoup de belles copies*, sitôt qu'il a paru. »

Adresse avec laquelle Corneille a modifié l'histoire. — Au lieu d'incriminer la franchise de Corneille, Voltaire eût mieux fait de rendre justice à la vigueur d'imagination dont témoigne l'art avec lequel il sut féconder un germe découvert dans quelques lignes de Baronius, paraphrasées des écrivains byzantins. L'historien y disait tout simplement que la nourrice du dernier fils de Maurice, pour soustraire aux bourreaux le prince impérial, voulut sacrifier son propre enfant, mais que l'empereur Maurice, refusant de consentir à la substitution proposée, préféra mourir avec tous les siens, par scrupule de religion, afin de subir une épreuve qu'il appelait « le jugement de Dieu ». Cette substitution que le grand cœur d'une femme avait imaginée, mais qui n'eut pas de suites, Corneille l'admit comme définitive, et son génie en déduisit logiquement tous les effets que pouvait comporter une action dramatique. Il supposa d'abord que le prince était réservé pour l'heure de la justice. Afin de rendre cette situation possible, il prolongea de douze ans le règne de Phocas. Pour relever la dignité de l'héroïne à laquelle Héraclius devait son salut, il l'érigea en gouvernante, et supposa que, dans l'intérêt de sa vengeance, elle avait su capter les bonnes grâces du tyran. Ne pouvant changer les noms des empereurs de Constantinople, et l'ordre authentique de leur succession, il accepta l'Héraclius de l'histoire, mais il falsifia sa naissance. Au lieu de lui donner pour père un préteur d'Afrique, il fait de lui le fils de Maurice. En même temps il attribue à Phocas un fils, Martian, qu'il confie à Léontine et appelle Léonce, du nom de l'enfant immolé à la place d'Héra-

alors chez nous de *cosas de España*, témoin la troupe espagnole qui vint jouer à Paris, en 1660 et y « *fit un four* », du moins à la ville, selon la propre et notable expression du registre de Lagrange, témoin oculaire, sinon désintéressé. — Voir d'ailleurs sur la priorité de Corneille l'argumentation péremptoire de M. Viguier, dans l'édition des *Grands Ecrivains*, t. V, p. 122-140.

clius. Or Phocas n'avait qu'une fille, nommée Domitia, qui épousa un certain Priscus ou Crispus. Corneille prolonge la vie de l'impératrice Constantine et ne la fait mourir que dans la quinzième année de sa tyrannie, bien qu'elle ait été sacrifiée, avec ses filles, dans la cinquième. Enfin, il crée d'emblée Pulchérie, fille de Maurice, épargnée par le tyran qui l'élève près de son trône, et la destine à celui qu'il croit son fils, dans l'espoir de légitimer sa dynastie par cette alliance. Tels sont les artifices qui constituent ce roman. Ils nous montrent à l'œuvre les procédés par lesquels fut élaborée l'intrigue dont l'origine n'est point un plagiat déguisé, comme Voltaire le laisse entendre, mais une adresse pleine de ressources.

Les caractères. Phocas. Léontine. Pulchérie. Héraclius et Martian. Le style. — C'est par là que se distingue cette tragédie. Aussi n'insisterons-nous pas sur les caractères qui suscitent plus d'une objection. Phocas, par exemple, est moins un odieux tyran qu'un père malheureux. Comme il y a une sorte de prescription pour ses crimes qui datent de si loin, sa détresse présente nous les fait presque oublier. Au lieu de maudire ses cruautés d'autrefois, on serait tenté de juger qu'il est devenu trop débonnaire : car, dans le cours de la pièce, il ne se montre ni lâche, ni impie, ni trompeur, ni sanguinaire. Il nous étonne même par sa patience à supporter les injures. Loin d'emprisonner Pulchérie qui l'abreuve d'outrages, et conspire contre lui, il s'obstine à lui proposer la main de son fils qui ne veut pas d'elle, et dont elle ne veut point. Quand elle lui dit :

> Tyran, descends du trône, et fais place à ton maître,

il se soumet et courbe la tête sous l'orage. Bref, il exciterait plutôt un intérêt de commisération qu'un mouvement de répulsion.

Léontine n'est pas non plus à l'abri de toute critique. Nous admettons, puisque la légende le dit, que son dévoûment à l'empereur Maurice et à sa maison soit allé jusqu'à l'oubli du sentiment maternel, ce qui est possible après tout, et ne serait que le terme héroïque du pur devoir monarchique. Mais est-il dans la nature qu'elle prémédite un parricide plus de vingt ans

à l'avance, et prédestine à ce forfait un fils adoptif dont la vertu devrait la désarmer? Lorsque Atrée fait manger à Thyeste ses propres enfants, c'est dans la crise de colère que provoque un récent outrage. Ce qui nous paraît plus fâcheux encore, c'est que son rôle, annoncé comme le moteur de l'action, finit par ressembler à celui de la mouche du coche. Il se trouve en effet que cette maîtresse femme, si sûre dans ses calculs, a l'air d'une intrigante, lorsque le dénoûment s'accomplit sans elle, à son insu, par les mains d'un agent subalterne, Exupère, qu'elle avait traité jusqu'alors avec le dernier mépris. Elle n'a plus qu'à se croiser les bras quand ce conspirateur de palais frappe à mort, sans prévenir personne, le despote qu'il affectait de servir aveuglément. Était-ce la peine de faire tant de bruit pour si peu de besogne?

Pulchérie a de la noblesse et de la fierté. Quand le meurtrier de sa famille la presse d'épouser le prétendu Martian, on aime à l'entendre dire :

Après l'assassinat de ma famille entière,
Quand tu ne m'as laissé père, mère, ni frère,
Que j'en fasse ton fils légitime héritier!
Que j'assure par là leur trône au meurtrier!
Non, non : si tu me crois le cœur si magnanime
Qu'il ose séparer ses vertus de ton crime,
Sépare tes présents, et ne m'offre aujourd'hui
Que ton fils sans le sceptre, ou le sceptre sans lui.
(Acte I, sc. II.)

Mais, tout en excusant sa colère, nous estimons que ses explosions sont trop brusques ou trop violentes. Oui, cette sœur d'Émilie est une furie encore moins avenante que l'autre. Ses scènes de bravade ne sont pas assez graduées : elle s'emporte dès l'abord à de tels excès d'arrogance que dans les actes suivants elle ne peut plus soutenir ce ton, et tombe au-dessous d'elle-même. Elle répond à une proposition de mariage par un dédain si insolent que l'on s'étonne de voir Phocas tolérer de pareils affronts, au lieu d'appeler ses gardes et de la faire emprisonner.

En somme, nos sympathies ne sont à l'aise qu'avec les deux jeunes princes, dont l'affection mutuelle et désintéressée rappelle

l'amitié généreuse d'Antiochus et de Séleucus, dans *Rodogune*. Qui ne serait touché d'entendre Héraclius dire à Martian :

Ami, rends-moi mon nom : la faveur n'est pas grande;
Ce n'est que pour mourir que je te le demande.
(Acte IV, sc. III.)

N'est-ce pas dans l'amitié qui l'unissait à son frère Thomas que Pierre Corneille a puisé de tels accents? Ils nous reposent des notes stridentes, et mitigent l'âpreté d'une Muse parfois trop inhumaine. Cette clémente douceur tempère ce qu'il y a de trop aride en d'autres parties dont on pourrait condamner la dialectique subtile ou ingrate par ces vers de Boileau :

En vain vous étalez une scène savante :
Vos froids raisonnements ne feront qu'attiédir
Un spectateur toujours paresseux d'applaudir,
Et qui, des vains efforts de votre rhétorique
Justement fatigué, s'endort ou vous critique.

Tel est le travers d'*Héraclius*; mais il serait injuste d'y méconnaître les mérites de la facture et une sève toute cornélienne. Dans ses couleurs si chaudes et sa trempe si ferme, ce qui nous agrée surtout, c'est la simplicité de certains traits tout voisins du langage familier. Ainsi, quand Léontine dit naturellement :

Vous êtes fille, Eudoxe, et vous avez parlé;
(Acte II, sc. I.)

Je vous l'ai déjà dit, votre langue vous perd;
(Acte II, sc. III.)

laissons les puristes se récrier, et goûtons ces échappées qui ne font aucun tort aux fiertés d'un style viril. Ces négligences sont la grâce d'un maître chez lequel la grandeur s'associe toujours à une sorte d'abandon naïf. On dirait un héros dont la noblesse native n'a pas besoin de vaine parure.

DON SANCHE D'ARAGON

(1650)

Premier essai du drame romantique. — *Don Sanche d'Aragon* est une de ces pièces qu'on ne lisait guère, dont on ne parlait pas, et qui pourtant méritent l'attention, ne fût-ce que pour avoir été, en quelque sorte, le coup d'essai du drame romantique.

La théorie du genre se trouve du moins en germe dans l'*Épître* où Corneille dit expressément[1] : « S'il est vrai que ce dernier sentiment (*la crainte*) ne s'excite en nous par sa représentation que quand nous voyons souffrir nos semblables, et que leurs infortunes nous en font appréhender de pareilles, n'est-il pas vrai aussi qu'il y pourrait être excité plus fortement par la vue des malheurs arrivés aux personnes de notre condition, à qui nous ressemblons tout à fait, que par l'image de ceux qui font trébucher de leurs trônes les plus grands monarques, avec qui nous n'avons aucun rapport qu'autant que nous sommes susceptibles des passions qui les ont jetés dans ce précipice : ce qui ne se rencontre pas toujours? » N'est-ce point le programme de cette révolution dramatique, qu'accompliront La Chaussée et Diderot, en attendant Sedaine, Beaumarchais, Mercier, nos auteurs de mélodrames et les maîtres de la grande comédie de mœurs contemporaine, et qui consiste à ne plus chercher au-dessus de nos têtes l'idéal de la terreur ou de la pitié, mais à le demander aux événements de la vie privée? Il est vrai d'ajouter que Corneille se fit illusion en estimant que Don Sanche réalisait ces conditions, car il y a du sang royal dans les veines de son héros. Mais l'instinct d'un art nouveau n'en est pas moins sensible dans cette tragi-comédie que nous allons brièvement analyser.

L'action. L'orgueil castillan et l'instinct démocratique. — Élevé par un pauvre pêcheur dont il se croit le fils, Carlos s'est signalé par des prodiges de valeur accomplis au ser-

1. Cette dédicace est adressée à M. de Zuylichem, conseiller et secrétaire de monseigneur le prince d'Orange. En 1651, en pleine Fronde, il n'y avait plus guère d'argent qu'à l'étranger. Or Corneille en était toujours réduit aux *épîtres à la Montauron*, pour battre monnaie.

vice d'Isabelle, la jeune reine de Castille que le vœu public invite à se choisir un époux. Trois grands d'Espagne lui sont recommandés par les États du royaume : mais son cœur hésite à se prononcer, car il est engagé par d'autres sympathies qui se déclarent en cette occasion solennelle. Piquée du mépris que ses prétendants affectent pour la naissance obscure de Carlos, elle l'admet à siéger près d'eux en son conseil; et, séance tenante, elle le comble d'honneurs qui l'égalent aux premiers personnages de sa cour :

Eh bien! seyez-vous donc, marquis de Santillane,
Comte de Pennafiel, gouverneur de Burgos.
Don Manrique, est-ce assez pour faire seoir Carlos?
(Acte I, sc. III.)

Elle va même jusqu'à lui conférer, avec son anneau, le privilège d'élire par son suffrage celui qui sera bientôt, en l'épousant, le souverain de Castille :

Je l'ai fait votre égal; et, quoiqu'on s'en mutine,
Sachez qu'à plus encor ma faveur le destine.
Je veux qu'aujourd'hui même il puisse plus que moi :
J'en ai fait un marquis; je veux qu'il fasse un roi.
. . . .
Marquis, prenez ma bague, et la donnez pour marque
Au plus digne des trois, que j'en fasse un monarque.
(Acte I, sc. III.)

C'est à peu près ainsi que Ruy Blas, le valet de don Salluste, devient premier ministre, six mois après son entrée à la Cour. Voilà ce qui s'appelle faire un chemin rapide. Parlez-nous des monarchies absolues pour abréger le noviciat politique. Il lui a suffi d'aimer la reine et de lui plaire pour avoir l'étoffe d'un président du conseil. — Du moins Carlos a-t-il conquis sa faveur à la pointe de l'épée. Le voilà donc seul avec ses rivaux : il leur tient alors ce langage :

Comtes, de cet anneau dépend le diadème.
Il vaut bien un combat; vous avez tous du cœur,
Et je le garde....

DON LOPE.

A qui, Carlos?

CARLOS.

A mon vainqueur.
(Acte I, sc. IV.)

A la nouvelle de cet étrange défi qu'accepte seul don Alvar, Isabelle, alarmée des suites d'un combat qu'elle n'avait pas prévu, fait appeler les trois compétiteurs, et leur annonce que, rétractant sa volonté première, elle prétend disposer de sa main en faveur de celui qui consent à devenir beau-frère de Carlos : car chacun d'eux a une sœur.

Tandis qu'ils se récrient, et que Carlos s'oppose à cette proposition, le bruit se répand que le jeune roi don Sanche d'Aragon n'est pas mort, comme on le pensait depuis vingt ans, et qu'il pourrait bien être l'obscur soldat dont la renommée est maintenant si glorieuse. Déjà même Carlos s'étonne des respects dont il est l'objet, et qu'il regarde comme l'injure d'une railleuse ironie :

Je pense avoir rendu mon nom assez illustre
Pour n'avoir pas besoin qu'on lui donne un faux lustre.
Reprenez vos honneurs où je n'ai point de part.
J'imputais ce faux bruit aux fureurs du hasard,
Et doutais qu'il pût être une âme assez hardie
Pour ériger Carlos en roi de comédie.

(Acte V, sc. II.)

Don Lope et don Manrique persistant à ne pas vouloir lui rendre raison d'un outrage, parce que le secret de sa naissance n'est point encore éclairci, Carlos va s'en plaindre à la reine, dont le trouble involontaire provoque l'aveu d'un amour partagé. Mais, au moment où se révèle la tendre inclination d'Isabelle, arrive le vieux pêcheur que Carlos reconnaît pour son père, dans ce magnifique élan de piété filiale au travers duquel éclatent ces accents qui auront véritablement un écho direct dans *Ruy Blas* :

Je suis fils d'un pêcheur, mais non pas d'un infâme :
La bassesse du sang ne va pas jusqu'à l'âme ;
Et je renonce aux noms de comte et de marquis,
Avec bien plus d'honneur qu'aux sentiments de fils....
Sanche, fils d'un pêcheur, et non d'un imposteur,
De deux comtes jadis fut le libérateur ;
Sanche, fils d'un pêcheur, mettait naguère en peine
Deux illustres rivaux sur le choix de leur reine ;
Sanche, fils d'un pêcheur, tient encore en sa main
De quoi faire bientôt tout l'heur d'un souverain ;

Sanche enfin, malgré lui, dedans cette province,
Quoique fils d'un pêcheur, a passé pour un prince.
(Acte V, sc. v.)

Le dénoûment, chacun le pressent. Cette méprise ne tarde pas à s'expliquer, grâce à l'intervention d'un vieil ami du dernier roi d'Aragon qui apparaît trop brusquement, mais fort à propos, avec certain écrin dont le témoignage rend à Carlos son nom et tous ses droits de prince du sang. Dès lors, plus d'obstacle : puisqu'il est don Sanche d'Aragon, il peut épouser Isabelle qui ne demandait qu'à lui donner sa couronne et son cœur.

Cette tragi-comédie est contemporaine de la Fronde. Don Sanche ancêtre de Ruy Blas. — On le voit, nous sommes ici en pleine fantaisie; mais, pour peu qu'on s'y prête, ni l'agrément ni l'intérêt ne font défaut à cette fiction dont la vraisemblance naît de l'harmonie qui existe entre des sentiments et une situation également invraisemblables. Ces deux mensonges s'accordent si bien qu'ils ont un air de vérité. Contemporaine de la Fronde, cette tragi-comédie trahit sa date par la bizarrerie d'une invention qui s'affranchit de la discipline classique, et cherche aventure en dehors des voies frayées. Il y a là comme l'influence d'une crise révolutionnaire qui réagirait sur le théâtre. Ne dirait-on pas aussi qu'en esquissant la figure de Carlos, Corneille rêva l'idéal d'un rôle protecteur et sauveur pour une épée digne de trancher souverainement les nœuds de l'intrigue politique où périclitait la fortune de la France? Il est du moins certain, d'après la préface même de *Don Sanche*, que la pièce échoua, « faute d'un illustre suffrage ». Quelques-uns ont supposé que ce récalcitrant fut le prince de Condé. Mais cette hypothèse est une erreur; car il était alors en prison. Le blâme ne vint-il pas plutôt de la reine-mère qui dut craindre que le public ne s'avisât de chercher, dans le personnage de Carlos, des allusions trop complaisantes pour le vainqueur de Rocroy, dont la gloire altière et bruyante excitait des alarmes ombrageuses?

Quoi qu'il en soit, le charme et la grandeur ne manquent pas à ce héros qui nous plaît par sa grâce et sa fierté. Il est original cet ancêtre de Ruy Blas dont la physionomie associe l'or-

gueil castillan aux sentiments les plus démocratiques. Il semble devancer les temps lorsqu'il s'écrie :

> Se pare qui voudra des noms de ses aïeux :
> Moi, je ne veux porter que moi-même en tous lieux;
> Je ne veux rien devoir à ceux qui m'ont fait naître....
> Seigneur, pour mes parents je nomme mes exploits;
> Ma valeur est ma race, et mon bras est mon père.
> (Acte I, sc. III.)

Isabelle ne nous agrée pas moins par le tour presque racinien d'un caractère qui concilie la naïveté d'une jeune fille et la dignité d'une reine. On en jugera par l'accent de ses vers :

> Blanche, as-tu rien connu d'égal à ma misère?
> Tu vois tous mes désirs condamnés à se taire,
> Mon cœur faire un beau choix, sans l'oser accepter,
> Et nourrir un beau feu sans l'oser écouter.
> Vois par là ce que c'est, Blanche, que d'être reine :
> Comptable de moi-même au nom de souveraine,
> Et sujette à jamais du trône où je me vois,
> Je puis tout pour un autre, et ne puis rien pour moi.
> (Acte II, sc. I.)

Le rôle d'Isabelle rappelle inévitablement ici celui de la reine d'Espagne, Marie de Neubourg, dans le drame de Victor Hugo, et le parallèle ne serait peut-être pas tout à l'avantage de l'amante de Ruy Blas. Il est vrai que l'objet de sa passion ne vaut pas Don Carlos. Mais, si elle a fait d'un aventurier son premier ministre, soit par amour, soit par admiration pour son génie politique, on s'étonne qu'elle cesse de l'aimer ou de l'admirer dès qu'elle apprend qu'il a porté la livrée, six mois auparavant. Il est menteur le sentiment qui résiste à cette épreuve. Ajoutons seulement que le génie a ses privilèges, et que le prestige des beaux vers emporte toujours l'applaudissement. Enfin, en signalant ce qu'il y eut de neuf dans la conception de ce sujet, nous reconnaîtrons toutefois qu'ici Corneille a trop confondu l'idéal et le romanesque, c'est-à-dire la poésie et ses trompeuses apparences. En falsifiant les conditions de la vie, on se condamne à des sentiments factices qui conseillent aux imaginations le goût des chimères, les vaines rêveries, et le mépris de la réalité. C'est l'écueil du genre, et le beau génie qui inaugurait l'un n'a point évité l'autre.

NICOMÈDE

(1651)

Premier essai du drame historique. — Circonstances mémorables de ses représentations en 1651 et 1658. — On peut dire que Corneille a inauguré toutes les formes du poème dramatique. Nous en voyons un nouveau témoignage dans *Nicomède*, où se révèle comme le premier soupçon d'un genre qui plus tard s'appellera le drame historique. L'alliance du solennel et du familier se rencontre du moins dans plusieurs scènes de cette tragi-comédie qui parut, non pas en 1652, comme le disent les frères Parfait, mais avant le 13 février 1651, jour où les Princes sortirent de prison, ainsi que nous l'apprend Jolly, dans son *Avertissement du théâtre de Corneille* (1738). Elle fut jouée par les comédiens du Roi, avec un succès auquel la passion politique n'était pas étrangère; car certains vers prêtèrent à des allusions que le poète ne songeait point à provoquer.

Rappelons aussi — le fait est digne de mémoire — que, plus tard, le 24 octobre 1658, cette pièce figura sur un théâtre que Louis XIV avait fait dresser dans la salle des Gardes du vieux Louvre, où elle fut interprétée par la troupe de Molière, lequel faisait son début devant le roi et la cour. Après la représentation, Molière supplia le roi « très humblement d'avoir pour agréable qu'il lui donnât un de ces petits divertissements qui lui avaient acquis quelque réputation »; ce vœu fut accueilli favorablement, et *le Docteur amoureux* mérita d'augustes suffrages. A dater de cette soirée, la troupe de Molière s'établit définitivement à Paris et le souvenir paraît lui en être resté très vif, témoin ce passage de *l'Impromptu de Versailles* où pour critiquer le jeu de Montfleury et, avec lui, les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, ses rivaux dans la faveur du roi, il parodie la pompe de leur débit, en choisissant justement une tirade de *Nicomède* :

Te le dirai-je, Araspe? il m'a trop bien servi....
(Acte II, sc. I.)

Sources du sujet; Justin. L'art de féconder une matière ingrate. L'action. L'intelligence de l'histoire. — Ce fut dans un obscur recoin de l'histoire de Bithynie que Corneille découvrit le motif de son tableau. Voulant peindre l'abaissement des rois d'Asie courbés sous le joug de Rome, et la fierté d'un héros qui sut tenir en échec les maîtres du monde, il préféra Nicomède à Mithridate, parce qu'il aimait les situations franches et nettes. Or, au temps des guerres soutenues par Sylla et Lucullus contre le roi de Pont, les discordes civiles altéraient déjà les pures traditions du patriotisme républicain. Depuis les Gracques et Marius, les légions commençaient à devenir trop dociles à des chefs ambitieux; et la politique du sénat ne pouvait plus être aussi indépendante, aussi suivie qu'auparavant. En choisissant une époque antérieure, Corneille se détermina donc par les avantages que lui offrait un sujet simple, distinct, et où l'intérêt n'était point partagé. C'est encore ainsi, par exemple, qu'il choisira *Sertorius*, pour représenter nettement les crises de la guerre civile.

S'il emprunta ses personnages à Tite-Live, Polybe et Appien, il dut la première idée de sa fable à un chapitre de Justin où se trouvaient les indications suivantes : « Prusias, roi de Bithynie, prit dessein de tuer son fils Nicomède, pour avancer d'autres fils plus jeunes qu'il avait eus d'une autre femme, et qu'il faisait élever à Rome. Mais ce projet fut révélé au prince par ceux qui s'étaient chargés de l'exécuter. Ils l'exhortèrent à devancer les embûches paternelles, et à faire retomber sur sa tête celles qu'il lui avait préparées. Sitôt donc qu'il fut entré dans le royaume de son père, qui l'avait appelé auprès de lui, il fut proclamé roi. Dépouillé par son fils, et réduit à une condition privée, Prusias se vit abandonné même par ses esclaves. Il fut tué dans sa retraite, par ce fils dont il avait résolu la mort, et dont le crime ne fut pas moindre que celui qu'avait prémédité son père. »

Cette matière assez ingrate, il s'agissait de l'enrichir, et de l'accommoder à la scène. Pour y réussir, Corneille a d'abord supprimé l'horreur d'une catastrophe barbare, et « n'a donné, dit-il dans son *Avertissement*, ni au père ni au fils aucun dessein parricide ». Plus soucieux de la beauté morale que de l'exactitude

chronologique, il suppose, par un heureux anachronisme, qu'Annibal vient de s'empoisonner [1], et que Nicomède est son disciple, son vengeur, l'héritier de sa haine, sinon de son génie. Il idéalise donc en ce héros toutes les vertus de ces grands cœurs et de ces indomptables caractères qui conçurent la pensée de revendiquer les droits des peuples conquis ou menacés, et d'opposer une digue à l'invasion de la tyrannie romaine. Va-t-il être victime d'une marâtre perfide, d'un père pusillanime et d'une nation jalouse de sa gloire naissante, ou tiendra-t-il tête à ces ennemis que brave son sang-froid, à ces périls que déjoue son adresse : tel est le problème qui s'agite dans ce drame où l'amour n'a plus qu'un rôle secondaire. Car, si le poète en fait un des ressorts de l'action, il se propose avant tout une étude de mœurs politiques, et nous montre à l'œuvre ces diplomates romains qui, tour à tour impérieux ou insinuants, savent intimider les faibles, enchaîner les forts, abattre les uns, caresser les autres, semer à propos les soupçons et les inimitiés, en un mot combiner la violence et la ruse jusqu'au jour où, sous le nom d'amis ou d'alliés, ils pourront parler et agir en maîtres.

En face de ces manèges, toutes nos sympathies vont aux vaincus. On dirait même qu'après avoir exalté Rome dans ses premières tragédies, Corneille se plaît à l'humilier dans celle-ci, ou du moins à nous la rendre odieuse, car nous sommes tous pour Nicomède contre Flaminius, et ses complices. On en jugera par le résumé rapide du complot qui se trame dans le palais de Prusias. Ce vassal du sénat voit se renouveler autour de lui les discordes et les intrigues qui désolèrent la vieillesse de son beau-père, Philippe de Macédoine. Elles sont fomentées cette fois, non plus par un frère tel que Persée, habile à irriter les défiances d'un père par de criminels mensonges, mais par une marâtre qui abuse de son influence toute-puissante sur un vieillard imbécile. Aussi servilement soumis aux volontés de sa femme qu'aux ordres des proconsuls, Prusias est prêt à livrer son fils aîné à cette belle-mère qui veut le perdre, et son royaume à ces Romains auxquels il vient de vendre Annibal. A ce com-

1. L'ambassade de Flaminius et la mort d'Annibal dataient de 183 : or l'émeute qui renversa Prusias et mit Nicomède sur le trône n'eut lieu que trente-six ans plus tard, en 148.

mis de la république s'oppose Nicomède qui, tout fier d'avoir conquis trois royaumes, accourt de son camp pour défendre ses droits et son amour contre des embûches domestiques où se cache la main de Rome. Il aime Laodice, reine d'Arménie, que lui dispute Attale, le fils de sa marâtre, l'otage de Rome. Flaminius traversera ce projet d'union qui inquiète le sénat. Mais Nicomède, digne précurseur de Mithridate, est de ceux qui préfèrent une mort glorieuse à un trône avili.

A la noblesse de ses sentiments répond comme un écho Laodice, reine d'Arménie, dont le cœur lui est disputé par son frère Attale, l'otage que Flaminius ramène de Rome, pour le substituer au légitime héritier de sa couronne. L'âme de cette conspiration est sa mère, Arsinoé, qui prétend régner bientôt sous le nom de son fils. De là naissent de noirs complots, où la politique et l'envie se liguent pour tendre des pièges à un ennemi loyal et intrépide qui sortira vainqueur de cette redoutable crise. Car, au moment où il allait succomber, s'éveille tout à coup la générosité d'Attale qui recule devant le crime maternel, refuse d'en profiter, et, devenu le digne frère de Nicomède, lui sauve la vie par son dévouement inattendu. L'honneur persécuté mais triomphant de toutes les épreuves, la magnanimité luttant contre la bassesse, la piété filiale s'alliant à l'amour de la patrie pour affranchir un roi et son peuple d'une commune servitude, voilà le spectacle offert par la vertu d'un héros qui désarme ses plus implacables adversaires, et finit par leur arracher le poignard des mains, la haine du cœur.

Études de mœurs politiques. — Que des critiques puissent s'élever contre cette conception trop austère où les acteurs représentent des idées et des principes plutôt que des sentiments et des passions, nous ne le contesterons pas. Cependant ne disons point avec Voltaire qu'il n'y a rien de tragique dans la conduite de l'intrigue, ou que la grandeur manque à ses ressorts, et la vraisemblance à son dénoûment. Sans doute il ne faut point chercher ici la terreur et la pitié, mais seulement, et c'est beaucoup, de nouveaux effets de ce pathétique de l'admiration où l'auteur de *Cinna* excelle au point de paraître l'avoir inventé. Nous avouerons d'ailleurs que les moyens mis en jeu pour produire les péripéties sont parfois misérables comme les

caractères de ceux qui les emploient. Mais, outre qu'ils conviennent à la situation et aux personnes, faut-il donc oublier que ces conflits mesquins en apparence recouvrent des intérêts considérables, puisqu'ils ne tendent à rien moins qu'à changer l'ordre de succession dans un Etat composé de quatre royaumes, et à réduire au silence la seule voix libre encore qui ose protester contre les outrages de la domination romaine? Non, le nœud du drame n'est point, comme l'affirme La Harpe, dans la question de savoir si le projet d'empoisonnement tournera contre Nicomède ou Arsinoé. Ce n'est là qu'un incident accessoire dont les agents subalternes ne paraissent même pas sur la scène. Mais chacun de nous se demande avec perplexité quelle sera l'issue de ce duel inégal qui met Flaminius aux prises avec l'unique espoir des peuples opprimés, avec le champion vaillant dont la défaite entrainera l'asservissement de l'Asie. Aussi n'est-ce pas sans un transport d'enthousiasme que les spectateurs applaudissent le coup de théâtre qui satisfait tous les vœux, je veux dire ce miracle d'amitié fraternelle qui sauve Nicomède du péril extrême où sa fortune allait faire naufrage.

Les caractères. Nicomède. L'ironie tragique. Jactance. Estime des Romains qu'il hait. Le prince de Condé. — Le caractère de Nicomède est donc le principal soutien de la pièce. Ce n'est pas qu'il agisse : mais il parle, et c'en est assez pour que notre admiration soit acquise à son bon sens, à sa clairvoyance, à sa fermeté, à l'audace de sa franchise et de son courage. Ce qui le distingue éminemment, c'est l'impassibilité d'une âme toujours maîtresse d'elle-même, et incapable de plier, ou de trembler. Il fait exception à ce précepte d'Horace et de Boileau :

Pour me tirer des pleurs, il faut que vous pleuriez.

Ce neveu de Persée se souvient qu'en ses veines il y a du sang d'Alexandre; et, loin de chercher à surprendre notre émotion par des plaintes, il se les reprocherait plutôt comme une déchéance. Il n'a pas même besoin d'un confident, car il n'a point de secret à cacher. Tout ce qu'il pense, ce barbare le dit en face à ses ennemis : au lieu de soupirer, il les défie; au lieu de gémir, il les condamne de son mépris calme et intrépide. Si

l'ironie devient le trait dominant de sa physionomie, c'est que cette arme a toujours été la dernière ressource de l'indignation impuissante, et l'unique force de la faiblesse. N'a-t-on pas vu plus d'une fois des temps malheureux où le sourire de l'honnête homme était la seule voix laissée à la conscience publique? Le dédain fut alors la dignité de ceux qui ne savaient pas se résigner. Aussi comprend-on que Nicomède se réfugie dans cet asile. Il y retrouve son indépendance; et les vérités qu'elle lui inspire ne perdent rien aux formes équivoques de la raillerie. Le fer qui se dérobe n'en est pas moins acéré : sa blessure invisible n'en va que plus sûrement au cœur. Nicomède a donc le droit de dire :

Le maître qui prit soin d'instruire ma jeunesse
Ne m'a jamais appris à faire une bassesse.
(Acte II, sc. III.)

On pourrait même lui reprocher trop de témérité : car il est le moins diplomate des héros. On sent l'imprudence généreuse de la jeunesse dans les saillies de la colère qui gronde sous ses contraintes; et, lorsqu'il s'aventure en d'orgueilleux défis qui ne sauraient passer de la parole aux actes, on est tenté parfois d'excuser Prusias s'écriant avec effroi :

Ah! ne me brouillez point avec la République!
(Acte II, sc. III.)

Rencontre-t-il chez Laodice l'ambassadeur romain, il ne craint pas de lancer cette apostrophe :

Vous a-t-il conseillé beaucoup de lâchetés,
Madame?

Son père donne-t-il audience à Flaminius, il ose protester en ces termes :

De quoi se mêle Rome, et d'où prend le Sénat,
Vous vivant, vous régnant, ce droit sur votre État?
Vivez, régnez, seigneur, jusqu'à la sépulture,
Et laissez faire après ou Rome, ou la nature.
(Acte II, sc. III.)

Si le proconsul s'irrite et menace, loin de s'intimider, il réplique avec une assurance qui frise la fanfaronnade :

Vous pouvez cependant faire munir ces places,
Préparer un obstacle à mes nouveaux desseins,
Disposer de bonne heure un secours de Romains;
Et, si Flaminius en est le capitaine,
Nous pourrons lui trouver un lac de Trasimène.
(Acte II, sc. III.)

Le trait est beau, quoique le vaincu de Trasimène et l'ambassadeur chez Prusias soient deux Flaminius, sans aucun lien de parenté : mais Corneille avait un peu amoindri d'avance l'effet de ce trait, en l'exagérant, lorsqu'il faisait dire à Nicomède parlant d'Annibal :

On me croit son disciple, et je le tiens à gloire;
Et, quand Flaminius attaque sa mémoire,
Il doit savoir qu'un jour il me fera raison
D'avoir réduit mon maître au recours du poison,
Et n'oublier jamais qu'autrefois ce grand homme
Commença par son père à triompher de Rome.
(Acte II, sc. III.)

Il y a donc de l'Achille en ce prince, il croit vivre dans ces temps épiques où un héros combat à lui seul une armée tout entière. Mais ce défaut, qui d'ailleurs est de son âge, le rend plus théâtral, surtout devant un public français auquel ne déplairont jamais les attitudes chevaleresques.

Cette jactance est d'ailleurs tempérée par une nuance que Corneille associe très adroitement à ces boutades trop belliqueuses : nous voulons parler de l'admiration secrète que Nicomède éprouve pour les ennemis qu'il déteste. Ce fut là un sentiment commun à tous les adversaires qui méritèrent de se mesurer avec Rome. Nicomède est comme Annibal, dont il dit :

. . . . Il m'a surtout laissé ferme en ce point
D'estimer beaucoup Rome, et ne la craindre point.

Cette haine même des vaincus recouvrait une involontaire estime pour le vainqueur. Leur patriotisme était jaloux des vertus militaires et civiques dont ils enviaient la supériorité. Ce respect mêlé de crainte n'est-il pas visible dans la réponse

que fait Nicomède, lorsque Attale, déclarant sa tendresse à la reine d'Arménie, invoque le patronage de Rome en faveur de ses espérances :

Elle s'indignerait de voir sa créature
A l'éclat de son nom faire une telle injure,
Et vous dégraderait peut-être dès demain
Du titre glorieux de citoyen romain.
Vous l'a-t-elle donné pour mériter sa haine,
En le déshonorant par l'amour d'une reine?
Et ne savez-vous plus qu'il n'est princes ni rois
Qu'elle daigne égaler à ses moindres bourgeois?
(Acte I, sc. II.)

Nous ne lui reprocherons pas non plus d'avoir méconnu d'abord le cœur d'Attale. Comment pourrait-il aimer le rival de son amour, le compétiteur de sa couronne, le fils de sa marâtre, le protégé de Rome? Du reste, après le bienfait, il ne faillira point à la reconnaissance; car il est de ceux qui payent toutes leurs dettes, et avec usure. Sa piété filiale n'est même pas entamée par les douleurs du patriote. Quand, acclamé par le peuple, il remet à son père le pouvoir que vient de lui offrir l'émeute triomphante, n'exprime-t-il pas avec un rare bonheur l'affection du fils et les vœux du politique :

Je viens, en bon sujet, vous rendre le repos
Que d'autres intérêts troublaient mal à propos.
Non que je veuille à Rome imputer quelque crime [1] :
Du grand art de régner elle suit la maxime,
Et son ambassadeur ne fait que son devoir,
Quand il veut entre nous partager le pouvoir.
Mais ne permettez pas qu'elle vous y contraigne :
Rendez-moi votre amour, afin qu'elle vous craigne.

Que de finesse dans ce dernier trait! Quelle convenance d'accent! Qui n'aimerait ce langage délicat sans fadeur, et viril sans raideur? Aussi Nicomède fut-il un des favoris, je ne dis pas de la Cour, mais de la Ville, surtout aux environs de la Fronde, au lendemain du jour où le prince de Condé sortait de Vincennes. Oui, sans le savoir, Corneille avait subi l'influence d'un ciel orageux, et tout observateur attentif surprendra dans

1. Ne dirait-on pas que Corneille s'excuse ici lui-même d'avoir détourné, pour une fois, sur d'autres, une part de l'admiration que d'ordinaire il nous demande tout entière pour ses chers Romains ?

son héros comme un air de lointaine ressemblance qui rappelle le vainqueur de Rocroy.

Prusias. Les rois vassaux de Rome. — Se douterait-on que Nicomède est le fils d'un de ces rois avilis qui finissaient par ne plus sentir le poids de la servitude, tant le joug leur était habituel? Prusias appartient à la famille de ces rois avilis, vrais « fantômes d'État », selon le mot de la reine Eryxe, dans *Sophonisbe* qui, dociles au moindre signe d'un simple centurion, tombaient à genoux devant les faisceaux d'un consul, de cet Eumène qui venait plaider sa cause contre les Rhodiens devant le tribunal du sénat, conquérant de l'Égypte; de cet Antiochus qui rentrait désarmé dans ses États, le cercle tracé par Popilius ayant suffi à l'arrêter; de ce Micipsa enfin qui recommandait à ses fils de se croire seulement les administrateurs du royaume, et de regarder les Romains comme leurs maîtres. Ces sujets de Rome, Prusias les dépasse tous en humble soumission. A l'arrivée des députés romains, ne se présentait-il pas devant eux, avec un bonnet d'affranchi sur la tête, à la place de sa couronne? Aussi ne sommes-nous pas surpris qu'il subisse tous les genres d'esclavage, et que, souverain sans dignité, il soit un mari de comédie. Il est en effet de la trempe de Chrysale, moins le bon sens, et d'Orgon, moins l'entêtement qui simule la volonté; car il ne fait le brave qu'avec les faibles, et ses violences sont alors aussi odieuses que l'était sa couardise devant les forts.

Flaminius : la diplomatie romaine. — Il n'y a pas moins de vérité dans Flaminius. Il représente cette politique cauteleuse par laquelle le sénat divise ses ennemis, isole ses alliés, entrave leurs traités, traverse leurs conquêtes, marie les princes, humilie les superbes, et paralyse ceux qu'il n'ose attaquer de front. Ces pratiques se prêtent à de soudains revirements. C'est ainsi que Flaminius, après s'être donné comme le patron d'Attale, se met à protéger les intérêts de Nicomède, quand il le voit dépouillé par son père. Dès que Prusias se résout à faire périr un fils dont la gloire l'inquiète, le délégué de Rome s'y oppose avec arrogance :

Seigneur, quand ce dessein aurait quelque justice,
Est-ce à vous d'ordonner que ce prince périsse?

Quel pouvoir sur ses jours vous demeure permis?
C'est l'otage de Rome, et non plus votre fils :
Je dois m'en souvenir, quand son père l'oublie.
C'est attenter sur nous qu'ordonner de sa vie;
J'en dois compte au sénat, et n'y puis consentir.
(Acte V, sc. v.)

En revanche, il déguise par des euphémismes ce qu'il y a de trop cynique dans la doctrine de la force qui prime le droit. Écoutez comment il légitime ou pallie devant Laodice la brutalité du fait accompli :

Comme simple Romain, souffrez que je vous die
Qu'être allié de Rome, et s'en faire un appui,
C'est l'unique moyen de régner aujourd'hui;
Que c'est par là qu'on tient ses voisins en contrainte,
Ses peuples en repos, ses ennemis en crainte;
Qu'un prince est dans son trône à jamais affermi
Quand il est honoré du nom de son ami;
Qu'Attale, avec ce titre, est plus roi, plus monarque,
Que tous ceux dont le front ose en porter la marque.
(Acte III, sc. II.)

Il est donc un interprète habile de ces roueries égoïstes qui achevaient par l'intimidation ou les caresses les entreprises commencées par les armes. Il est vrai que Corneille l'a trop sacrifié à Nicomède, et que parfois en face des pétulances héroïques de ce dernier, Flaminius est en posture vraiment fâcheuse, et ne conserve plus l'autorité de son rang. Mais en revanche il y a dans son langage des traits dignes de la brièveté éclatante de Tacite ou de la gravité impérieuse de Montesquieu.

Attale. Les otages de Rome. Conversion vraisemblable. — Sans avoir la même importance, Attale nous semble très vivant. En lui nous retrouvons ces fils de maisons régnantes élevés à Rome sous la surveillance du Sénat, et qui, tout imbus des mœurs romaines, étaient, sous prétexte de faveur, rendus à leur pays, pour préparer la conquête par un travail de dissolution dont ils devenaient les agents parfois involontaires. Ces princes accomplissaient une œuvre analogue à celle de ces colonies qui furent les instruments les plus actifs d'une propagande envahissante, dans les rovinces convoitées ou récem-

ment soumises. Un profond sentiment de l'histoire recommande donc le rôle d'Attale,

> Attale, qu'en otage ont nourri les Romains,
> Ou plutôt qu'en esclave ont façonné leurs mains.

Nous ne blâmerons même pas Corneille d'avoir démenti ces promesses par la conversion qui change le caractère de ce prince, et fut taxée d'inconséquence. D'abord, la mobilité de l'humeur est un travers des enfants gâtés, surtout de ceux qui goûtèrent les douceurs d'une haute fortune. Or, élevé dans un palais, habitué aux mensonges de l'adulation, ébloui par des grandeurs qui ne lui ont rien coûté, flatté par les Romains comme par sa mère, le fils d'Arsinoé ne se connut pas encore lui-même, tant qu'il fut sous le charme de ces espérances qui se croyaient infaillibles. Il ignorait alors qu'il pût y avoir d'autres droits que le caprice de sa passion. Il ne soupçonnait point encore les instincts généreux de sa nature. Pour que ceux-ci se révèlent à sa conscience et à nos regards, il faut qu'il sorte de tutelle, et qu'une crise morale l'affranchisse enfin de cette minorité prolongée. C'est ce qui advient, lorsqu'il se voit délaissé par Flaminius qui, n'ayant plus à craindre Nicomède livré comme otage, se refuse aux prétentions d'Attale, et lui interdit, avec la main de Laodice, la couronne d'Arménie. Aussitôt la lumière se fait dans son esprit, comme le prouve l'énergique concision de ces vers :

> A voir quelle froideur à tant d'amour succède,
> Rome ne m'aime pas : elle hait Nicomède;
> Et lorsqu'à mes désirs elle a feint d'applaudir,
> Elle a voulu le perdre, et non pas m'agrandir.
> (Acte IV, sc. v.)

Dès lors il cesse d'être dupe d'une amitié si précaire, et ne songe désormais qu'à s'appartenir, ou même à se réhabiliter, il finira par dire :

> Rome qui n'aime pas à voir un puissant roi
> L'a craint dans Nicomède, et le craindrait en moi.
> Je ne dois plus prétendre à l'hymen d'une reine,
> Si je ne veux déplaire à votre souveraine.
> (Acte V, sc. I.)

Rien de plus naturel que cette évolution. C'est une passion nouvelle qui en chasse une autre Pourquoi le théâtre n'admettrait-il pas, au moins par exception, cette inconstance que nous offre si souvent le spectacle de la vie? Car les caractères sont rarement tout d'une pièce; l'essentiel, c'est que des raisons psychologiques justifient ces changements, et qu'ils ne soient pas trop brusques. Ils le paraissent trop chez Corneille, parce que ses caractères manquent de nuances et de souplesse. Ils sont raides et absolus. Voilà pourquoi on s'étonne de voir les métamorphoses de Félix, d'Emilie et de Laodice. Ce défaut est fréquent chez Corneille, et La Bruyère le vise quand il parle de ces *fautes contre les mœurs, qui sont inexcusables et qu'on a peine à comprendre en un si grand homme*. Ici du moins il est peu sensible. Si Corneille se trompe, ce serait plutôt lorsque, dans les premiers actes, il rabaisse le personnage d'Attale plus qu'il ne sied à la convenance du dénoûment. Il y a là un péril; car il est plus difficile de revenir du ridicule à l'estime que de la haine à l'amitié.

Arsinoé. La marâtre. — Nous ne dirons rien de Laodice et d'Araspe, sinon que ces deux figures ont ici leur utilité. L'une aide à l'exposition, et motive le nœud de l'intrigue; mais je goûte peu ses façons doucereuses, et ses rodomontades romanesques. L'autre a son expression personnelle. C'est le courtisan prêt à servir tout pouvoir qui s'élève, sauf à le trahir quand il tombe. Nous le soupçonnons d'être lié avec la reine par un accord secret qui ne s'avoue pas. On dirait un Pallas entre Agrippine et Claude. Mais admirons surtout avec quelle vigueur le poète a peint au vrai dans Arsinoé la sourde guerre de la marâtre contre les enfants d'un autre lit, et toutes les captations de sa haine spoliatrice. C'est l'histoire de beaucoup de foyers; et du palais à la chaumière il n'y a ici que la distance des conditions ou des ambitions. On pourrait appeler Arsinoé une Béline couronnée. Sur des théâtres différents, toutes deux visent au même but, par les mêmes manœuvres, et Molière a dû faire son profit de ce portrait qui a précédé de vingt-trois ans *le Malade imaginaire*.

Nicomède et Mithridate. — *Nicomède* rappelle plus directement encore *Mithridate*, qui fut postérieur de vingt et un ans.

Certes Racine l'emporte par l'égalité d'un style toujours élégant et harmonieux. Corneille a des fautes de diction; il ne sait pas donner de l'attrait aux détails de médiocre importance. Il n'exprime parfaitement que les pensées grandes et fortes. Ses entretiens de pure galanterie sont entortillés, ou chargés de lourdes périphrases et de métaphores emphatiques. Mais le sublime lui vient naturellement. Parmi les traits qui caractérisent ici sa manière, citons celui-ci :

PRUSIAS

J'y veux mettre d'accord l'amour et la nature,
Etre père et mari dans cette conjoncture....

NICOMÈDE

Seigneur, voulez-vous bien vous en fier à moi?
Ne soyez l'un ni l'autre.

PRUSIAS

Et que dois-je être?

NICOMÈDE

Roi.

(Acte IV, sc. III.)

D'autre part, si Racine est incomparable dans la peinture de la passion, et ne doit qu'à lui-même la création de *Monime*, il se souvient du moins des fils de Prusias, lorsqu'il met en scène *Pharnace et Xipharès*. Mais l'intérêt politique languit parfois dans ce *Mithridate* dont l'amour est le principal ressort, et qui voulait plaire à un public plus soucieux d'être ému que d'être instruit. Les ennemis de Mithridate ne sont que des Romains de fantaisie. Malgré des beautés oratoires qui nous font illusion, le génie de l'histoire n'est pas là. Trop de rhétorique se mêle aux plus éloquentes tirades : on y chercherait vainement l'intelligence profonde des causes qui expliquent la fortune de Rome, et les progrès continus de sa domination. Mithridate lui-même est assez proche parent de Porus, d'Acomat, ou de Pyrrhus; et pour trouver un historien chez Racine, il faut le chercher dans *Britannicus* ou encore dans *Athalie*. Corneille conserve donc tous ses avantages dans les rencontres où il s'agit de faire parler avec puissance la raison d'État. Par ce mérite, *Nicomède* est du même ordre que *Cinna*.

LES DERNIÈRES PIÈCES DE CORNEILLE

(1652-1674)

Il n'y a pas eu éclipse chez Corneille, mais erreur et méprise. — On a souvent considéré les dernières pièces de Corneille comme les fruits chétifs d'une verve épuisée, et l'on s'est habitué à voir dans la période qu'on appelle sa décadence la brusque éclipse d'un poète trahi subitement par son génie. N'ayant pas ici le loisir de réfuter ce préjugé par l'examen détaillé d'œuvres aujourd'hui trop oubliées, nous voudrions du moins démontrer que ces disgrâces d'une verte vieillesse furent des erreurs, mais non des défaillances, et qu'au lieu d'être un symptôme d'impuissance, elles procédèrent d'une force mal employée. Oui, si Corneille paraît inférieur à lui-même, la faute en est à des excès de doctrine, à des méprises dans la conception de son art, mais non à des langueurs ou à des éclipses d'intelligence. En d'autres termes, il s'égare, mais il ne tombe pas. Ses merveilleuses ressources se dépensent en artifices et en expédients, il perd de plus en plus le sentiment de la vraisemblance, il vise à l'incroyable ou au révoltant; mais, jusque dans ces aventures, se soutient encore la virilité de son style et de sa pensée. De magnifiques éclairs traversent ses idées fausses; et, quand il revient à la vérité, il ne cesse pas de retrouver tout son élan, toute sa vigueur, toute sa netteté. Voltaire lui-même, malgré son esprit de dénigrement, reconnaît par exemple que dans ses dernières pièces il faut admirer encore « le style de *Rodogune* ».

Des germes de fanatisme dans ses chefs-d'œuvres. — Du reste, ses chefs-d'œuvre même contenaient déjà comme en germe la menace d'un péril. En admirant Horace et Polyeucte, on peut en effet s'inquiéter parfois de l'air trop rigide que semble affecter leur vertu; il y entre par instants je ne sais quel entêtement d'esprits qu'on pourrait appeler étroits, si l'on ne craignait de manquer de respect à de nobles caractères. Dans certaines rencontres, on dirait des acteurs qui se composent un

rôle, étudient leur attitude, et se drapent devant le public. On leur voudrait moins d'ostentation ou d'impassibilité. Ce travers, on le pardonne sans peine, quand il recouvre une énergie saine qui se met au service du devoir, et se dévoue à une grande cause. Mais le jour vint où cette puissance de volonté cessa d'obéir à une conscience éclairée par un idéal. Au lieu d'être le courage de la raison, elle ne fut guère que l'obstination d'une idée fixe, le transport de l'orgueil, et comme la fureur maladive d'une monomanie qui étouffait tous les sentiments naturels. C'était déjà le tort d'Émilie : or elle fit école, et de son exemple procédèrent des furies qui n'eurent pas même la beauté pour excuse, et ne furent dès lors rien moins qu'*adorables*. Aussi la sympathie se refuse-t-elle à cette force déréglée qui n'est qu'une infirmité, dès qu'elle a perdu la lumière de la loi morale. Nous ne voyons là que du fanatisme; et, si le vulgaire se laisse prendre encore à des apparences imposantes, les juges plus sévères n'éprouvent plus qu'une impression d'étonnement, ou même de stupeur.

Les tragédies surhumaines et inhumaines. — Voilà pourquoi ces pièces d'arrière-saison, en dépit de scènes souvent magistrales, nous paraissent non pas surhumaines, mais inhumaines. L'âme et le cœur ne se reconnaissent plus dans ce monde qui n'est pas celui des vivants. Le spectacle de cette grandeur morne nous accable et nous oppresse. C'est ainsi qu'après avoir inauguré la tragédie psychologique, où le drame intérieur est tout, Corneille fut infidèle à lui-même, et finit par ne produire que des situations impossibles, ou des personnages abstraits, chez lesquels de détestables maximes ont aboli jusqu'aux plus simples instincts des vérités élémentaires.

Dans leurs paroles ou leurs actes, ils sont inspirés par une dialectique aveugle ou perverse. L'action où ils figurent devient une sorte de thèse paradoxale qui n'intéresse que la curiosité. Comment donc serions-nous émus par ces raisonneurs à outrance qu'un syllogisme ou un dilemme pousse du bien au mal, et du mal au bien? Si encore ils se contentaient de remplacer la raison par la logique! mais ils nous révoltent par le pédantisme du crime, et la scolastique de l'assassinat. Ont-ils pour excuse les *mœurs* du temps et faut-il reconnaître dans leurs

odieux apophtegmes l'esprit d'une société toute imbue des doctrines de Machiavel, et qui a pour politique Mazarin, pour moraliste La Rochefoucauld? Peut-être le grand Condé, la Grande Mademoiselle, Mme de Longueville, le cardinal de Retz, et bien d'autres intrigants illustres manquaient effrontément de principes. Le meurtre de Monaldeschi ne fut point jugé par l'opinion d'alors comme il l'est aujourd'hui.

Les sœurs d'Émilie. La raison d'État substituée à la passion. — C'est surtout dans les rôles de femmes que ce vice nous rebute. Car aux Chimènes et aux Paulines qui méritaient une respectueuse tendresse succèdent des héroïnes qui connaissent l'intrigue, l'ambition, la vengeance, la haine, mais ignorent l'amour. Toutes les vertus ou les faiblesses qui sont la gloire ou la grâce de leur sexe ont désormais disparu. Chez ces énergumènes, la politique a banni la réserve, la pudeur, la reconnaissance, la piété domestique, les mouvements généreux, l'esprit de sacrifice, le culte de l'honneur. Ici, c'est Cléopâtre s'écriant :

Dût le ciel égaler le supplice à l'offense,
Trône, à t'abandonner je ne puis consentir :
Par un coup de tonnerre il vaut mieux en sortir.

Là, c'est Domitie disant à son amant :

Non, je n'ai point une âme à se laisser charmer
Du ridicule honneur de savoir bien aimer.

Ailleurs, c'est Viriate déclarant au vieux Sertorius qu'elle adore dans ses cheveux blancs le grand art de la guerre :

Car quiconque peut tout est aimable en tout temps.

Ou bien, c'est Aristie, l'épouse répudiée par Pompée, revendiquant ses droits avec la morgue d'une patricienne qui ne veut pas déroger à la noblesse d'un nom illustre.

J'aimais votre tendresse, et vos empressements;
Mais je suis au-dessus de ces attachements;
Et tout me sera doux, si ma trame coupée
Me rend à mes aïeux en femme de Pompée,
Et que sur mon tombeau ce grand titre gravé
Montre à tout l'avenir que je l'ai conservé.

Ce qu'il y a de plus étrange, c'est que les femmes du XVIIe siècle n'en voulurent point à Corneille. Au contraire, elles lui surent gré de ce travestissement qui leur attribuait des facultés viriles. Elles gardèrent une prédilection secrète pour le poète qui leur offrait un miroir trompeur, et les défigurait sous prétexte de les transfigurer.

Et pourtant substituer ainsi la raison d'État ou les calculs de l'amour-propre à la peinture de la passion, n'était-ce pas tarir les sources mêmes du pathétique? La faute du poète fut de croire, comme il l'écrivait à son fidèle admirateur Saint-Évremond, que « la passion de l'amour est trop chargée de faiblesses » pour devenir la « *dominante* » dans une pièce héroïque. « J'aime, disait-il, qu'il y serve *d'ornement,* mais non de corps. » Cette théorie le mena tout droit à l'écueil de l'ennui. Car l'amour est la fadeur même, dès qu'il ne produit pas des effets tragiques, ou répugne au caractère des personnages; il n'est plus alors qu'un ridicule, qu'il convient de renvoyer à la comédie. Au théâtre, la passion de l'amour ne trouve son excuse que dans son excès : elle doit donc être *dominante*, quoi qu'en dise Corneille, sous peine d'exciter, non plus la terreur ou la pitié, mais le mépris ou même le ridicule. C'est ce que Voltaire, cette fois, a vu et dit à merveille : « Il faut ou que l'amour conduise au malheur et au crime, pour faire voir combien il est dangereux, ou que la vertu en triomphe pour montrer qu'il n'est pas invincible; sans cela ce n'est plus qu'un amour d'églogue ou de comédie ».

Le machiavélisme de ses héros. — C'est pour n'avoir pas su traiter l'amour, tout en s'obstinant à le mettre partout, que Corneille a transformé ses personnages en héros de roman, gâté les plus heureux sujets, et refroidi des rôles où éclatent des beautés supérieures. Il est vrai que cette faute doit être en partie laissée à la charge des contemporains. Il cédait au même entraînement, lorsqu'il donnait tant d'importance à ce qu'on appelait alors l'*esprit de Cour* et les *maximes de Cour*, c'est-à-dire à cet étalage de machiavélisme, où se complaisaient la génération de la Fronde et l'élite de ses survivants. Cette complicité de l'opinion encouragea trop ces fanfarons de scélératesse qui, fiers de leurs noirceurs, paraphrasaient sur tous les tons la morale du Photin de *Pompée* s'écriant avec cynisme :

Le droit des rois consiste à ne rien épargner;
La timide équité détruit l'art de régner :
Quand on craint d'être injuste, on a toujours à craindre;
Et qui veut tout pouvoir doit oser tout enfreindre,
Fuir comme un déshonneur la vertu qui le perd,
Et voler sans scrupule au crime qui le sert.

La tragédie des situations. — Quand le faux est dans les principes et les sentiments, il entre dans tout le tissu de l'action. Voilà pourquoi, délaissant la tragédie de caractères à laquelle il devait ses triomphes, Corneille lui préféra la tragédie de situations, celle où l'intrigue est un but, non un moyen. Comme s'il avait perdu le secret de ses premières créations, il ne visa plus à imiter la vie, mais à machiner des pièces *implexes*, des fictions si *embarrassées*, selon un mot qu'il aime, qu'il s'égarait lui-même dans leur labyrinthe. Le style ne tarda pas à se ressentir d'une contagion qui gagnait de proche en proche. Avec le *machiavélisme des motifs*, pour emprunter une fois une expression juste à Schlegel, Corneille glisse de l'éloquence dans l'emphase, du raisonnement dans les subtilités d'école, et des hautes pensées dans l'abus des sentences. Inégal, dur, heurté, tendu, barbare, il ne se souvient que par exception de son sublime essor d'autrefois, et de sa candeur qui nous ravissait. Grâce au lointain de la perspective théâtrale, ces défauts peuvent échapper au spectateur; mais ils sautent aux yeux plus réfléchis des lecteurs, et impatientent les délicats, comme nous essaierons de le prouver par la revue rapide des pièces où le goût est en souffrance, même quand on y admire encore un acte, une scène, ou des traits brillants.

Théodore, 1645. — Tel est, par exemple, ce drame de *Théodore* qui voulut être le pendant de *Polyeucte*, et n'en fut que la parodie [1]. Il fallait vraiment avoir la naïveté du génie pour ne pas soupçonner que nul artifice ne pouvait pallier l'horreur d'un sujet où une héroïne chrétienne, plutôt que d'épouser un honnête homme, s'expose à subir la brutalité de la populace et l'ignominie d'un martyre que nous ne pouvons

1. Un sujet analogue avait été traité en 1615 par le sieur d'Aves, sous ce titre : *la Tragédie de Sainte Agnès*. Les reliques de *Sainte Théodore* venaient d'être transférées de Rome à la chapelle des *Ursulines* de Caen.

pas même caractériser. C'est pourtant sur ce péril que roule toute une action où nul personnage n'appelle la sympathie; car les bons y sont trop simples et les méchants trop odieux, entre autres un Valens, gouverneur d'Antioche, près duquel Félix serait un héros. Aussi lâche que perfide, il est le digne époux d'une affreuse mégère, de Marcelle, marâtre qui persécute son beau-fils Placide, pour empêcher son union avec Théodore, vierge et martyre. Au dénoûment, tout le monde meurt, sauf Valens : mais tant de sang versé ne fait pas couler une larme [1].

Pertharite, 1652. — Elle n'est pas moins exorbitante, la conception de *Pertharite*, qui parut au carnaval de 1652. On en jugera par le résumé que voici. Ce roi des Lombards a été détrôné par un de ses seigneurs. On le croit mort, et l'usurpateur Grimoald, amoureux de sa veuve Rodelinde, lui offre, si elle veut accepter sa main, de donner le trône à son fils. Mais elle s'y refuse; et, pour la contraindre, Grimoald menace de tuer ce fils, au lieu d'en faire un roi. Alors, elle lui déclare qu'il est libre d'accomplir ce meurtre, qu'elle-même elle l'y aidera, et qu'ensuite elle l'épousera, pour se venger plus sûrement de lui. Cependant, Pertharite ressuscite. Grimoald feint d'abord de ne pas le reconnaître; puis, cédant à un mouvement chevaleresque, il lui rend son royaume, et devient son beau-frère par un mariage avec Edwige, sœur du roi restauré.

Dans cette pièce *infortunée*, selon le mot de Voltaire, toutes les physionomies sont niaises, féroces, ou ridicules. Corneille est, cette fois encore, dupe d'un principe qu'il a rencontré dans Aristote, à savoir « que la tragédie peint les actions, et non les mœurs ». Voilà pourquoi il subordonne ici les caractères à l'intrigue et se borne à combiner des ressorts pour produire des péripéties. Malgré les conséquences fâcheuses de ce système, l'échec aurait pu se changer en succès, si des passions sérieuses avaient soutenu la situation : car elle est fort dramatique; et les rôles de Rodelinde, d'Edwige, de Garibalde et de Grimoald

1. Corneille se console de cette chute, en disant que la pièce réussit en province. — Nous ne signalerons que trois situations dramatiques : acte III, sc. III et V; acte V, sc. VI. Le récit de la mort de Marcelle est assez réussi. L'idée de cette tragédie fut empruntée aux *Gestes des Lombards*, par Paul Diacre.

ont des analogies évidentes avec ceux d'Andromaque, d'Hermione, d'Oreste et de Pyrrhus, lesquelles d'ailleurs ne sont pas l'effet du hasard, mais d'une imitation formelle de la part de Racine. Le second acte, par exemple, contient en germe la situation d'Hermione demandant à Oreste qui l'aime d'assassiner Pyrrhus qu'elle aime encore. Plus d'une tirade mériterait d'être sauvée. Rodelinde n'est-elle pas éloquente, lorsque sa haine se déclare ainsi contre Grimoald, le vainqueur qui a détrôné Pertharite :

Je hais dans sa valeur l'effort qui le couronne;
Je hais dans sa bonté les cœurs qu'elle lui donne;
Je hais dans sa prudence un grand peuple charmé;
Je hais ce grand secret d'assurer sa conquête,
D'attacher fortement ma couronne à sa tête;
Et le hais d'autant plus que je vois moins de jour
A détruire un vainqueur qui règne avec amour.
(Acte I, sc. II.)

Mais de beaux vers ne réussirent point à fléchir le public, dont l'arrêt fut si sévère que, plus tard, Corneille n'osa pas rappeler son œuvre, pour montrer ce que lui devait, sans le dire, son rival, l'auteur d'*Andromaque*.

Œdipe, 1659. — Sous le coup de cette chute, il se tint éloigné du théâtre pendant six mortelles années, mais non sans espoir de retour. Aussi s'empressa-t-il de répondre aux avances de Fouquet, lorsque les libéralités de ce concussionnaire généreux l'invitèrent à marcher sur les traces de Sophocle, et à traiter le sujet d'*Œdipe*. Il en fit l'ouvrage de deux mois, pour satisfaire à « l'impatience française », et la représentation eut lieu le 24 janvier 1659. Et pourtant que de périls dans un tel sujet! Le goût du temps n'admettait ni la simplicité de l'antique légende, ni l'horreur de son sinistre dénoûment : Corneille ne le comprit que trop; et, pour accommoder sa fable à un parterre parisien, il imagina ce qu'il appelle « l'heureux épisode des amours de Dircé et de Thésée ». Dircé est fille de Laïus et de Jocaste, sœur d'Œdipe, amant de Thésée. Ce prince qui, malgré la peste, veut rester à Thèbes près d'elle, lui débite ce madrigal :

Quelque ravage affreux qu'étale ici la peste,
L'absence aux vrais amants est encor plus funeste.
(Acte I, sc. I.)

Que voilà une belle préparation aux horreurs du parricide et de l'inceste! Eh bien, l'événement donna raison à l'auteur, car la pièce réussit par ces galanteries mêmes qui corrompaient la pureté des sources antiques. Ainsi transformée, la tragédie tourne à la comédie. On croirait entendre Sosie, lorsque Thésée, persuadé que Jocaste est sa mère, vient lui apprendre par ce dialogue que son fils est retrouvé :

JOCASTE
Vous le connaissez donc?
THÉSÉE
A l'égal de moi-même.
JOCASTE
De quand?
THÉSÉE
De ce moment.
JOCASTE
Et vous l'aimez?
THÉSÉE
Je l'aime,
Jusqu'à mourir du coup dont il sera percé.
(Acte III, sc. v.)

Si le poète s'est mépris, l'écrivain du moins se recommande encore par des beautés de style où le maître a laissé sa marque, notamment dans ces vers sur le libre arbitre et la fatalité :

Quoi! la nécessité des vertus et des vices
D'un astre impérieux doit suivre les caprices,
Et Delphes malgré nous conduit nos actions
Au plus bizarre effet de ses prédictions?
L'âme est donc toute esclave : une loi souveraine
Vers le bien et le mal incessamment l'entraîne;
Et nous ne recevons ni crainte ni désir
De cette liberté qui n'a rien à choisir,
Attachés sans relâche à cet ordre sublime,
Vertueux sans mérite, et vicieux sans crime,
Qu'on massacre les rois, qu'on brise les autels,
C'est la faute des Dieux, et non pas des mortels.
De toute la vertu sur la terre épandue
Tout le prix à ces Dieux, toute la gloire est due.
Ils agissent en nous, quand nous pensons agir :
Alors qu'on délibère, on ne fait qu'obéir;
Et notre volonté n'aime, hait, cherche, évite,
Que suivant que d'en haut leur bras la précipite.
(Acte III, sc. v.)

La Toison d'Or, 1660. — Un an après, en 1660, *la Toison d'Or* nous montre Corneille revenant à ses héros d'autrefois, à Jason et Médée, mais relativement innocents, puisque Jason en est encore à sa première trahison, celle d'Hypsipyle, et que Médée songe seulement à se faire enlever. C'est là que se rencontre ce vers d'Hypsipyle disant à la magicienne, sa rivale, avec une de ces *pointes* à l'italienne, dont la tragédie fit *ses plus chères délices*, selon Boileau :

Je n'ai que des attraits, et vous avez des *charmes*.

Et Médée de répliquer :

C'est beaucoup en amour que de savoir charmer.
(Acte III, sc. v.)

Indécise entre la tragédie et l'opéra, cette pièce dut en partie sa faveur aux machines de Torelli que le marquis de Sourdéac mit en jeu, pour fêter le mariage de Louis XIV et de Marie-Thérèse.

Sertorius, 1662. Sens historique. L'action. Les caractères. Préludes du Césarisme. — *Sertorius*, dont la première représentation est du 26 février 1662, put faire croire, comme par miracle, au rajeunissement du génie

. . . . Qui crayonna
L'âme du grand Pompée, et le cœur de Cinna.

C'est bien la même vigueur, mais la passion manque à ce drame dont la politique est le seul ressort. Corneille y met en regard deux hommes d'État et de guerre, l'un représentant la liberté de Rome, ses vertus et sa grandeur, l'autre couvrant de l'éclat de sa gloire des ambitions qui frayaient la voie à César. Cette peinture, où revit un des spectacles les plus solennels de l'histoire, nous intéresse par des combinaisons savantes, et nous élève l'esprit par des idées généreuses ; mais elle n'émeut pas la sensibilité. Analysons brièvement ce sujet dont le héros est un vieux capitaine à qui deux femmes font la cour, l'une par dépit, et l'autre par orgueil.

Sylla, chef de la faction patricienne, a forcé Pompée de répudier sa femme Aristie beaucoup trop attachée à la faction

plébéienne. Indignée contre le despote qui a donné cet ordre, et son mari qui l'a exécuté, elle va se réfugier au fond de l'Espagne, près de Sertorius, le dernier défenseur de la liberté; puis elle lui propose sa main pour relever le parti de Marius, et venger ses injures conjugales. Mais l'embarras de ce général est grand : car il a su plaire aussi à Viriate, reine de Lusitanie, qui sollicite l'honneur de l'avoir pour époux. Or elle a plus de droits que tout autre, puisqu'elle soutient de toutes ses forces la cause du grand homme qui lutte contre la tyrannie romaine. Le voilà donc sollicité de deux côtés; et cependant il a des rides, des cheveux blancs; il est même borgne, s'il faut en croire Plutarque. Mais qu'importe l'outrage des ans? N'est-il pas illustre dans les combats? A ce titre seul, il séduit une Romaine, et une Espagnole plus fière encore que toutes les matrones de la République. Aristie et Viriate comptent ses victoires, et non ses années. Elles ne songent qu'à des représailles politiques : or c'est une passion que Sertorius peut satisfaire. S'il était tenté de se méprendre, on l'avertirait du malentendu. Lorsqu'il témoigne quelque désir de posséder le cœur d'Aristie, cette citoyenne austère ne répond-elle pas ainsi à ce tendre mouvement :

Laissons, seigneur, laissons pour les petites âmes
Ce commerce rampant de soupirs et de flammes;
Et ne nous unissons que pour mieux soutenir
La liberté que Rome est prête à voir finir.
(Acte I, sc. III.)

Supérieure aux communes faiblesses, la reine Viriate n'est, elle aussi, amoureuse que d'indépendance; et Sertorius ne saurait l'ignorer, quand elle lui fait cette déclaration :

Ce ne sont pas les sens que mon amour consulte :
Il hait des passions l'impétueux tumulte;
Et son feu que j'attache au soin de ma grandeur
Dédaigne tout mélange avec leur folle ardeur.
J'aime en Sertorius le grand art de la guerre
Qui soutient un banni contre toute la terre;
J'aime en lui ces cheveux tout couverts de lauriers,
Ce front qui fait trembler les plus braves guerriers,
Ce bras qui semble avoir la valeur en partage.
L'amour de la vertu n'a jamais d'yeux pour l'âge.
(Acte II, sc. I.)

Thamire, qui lui sert de confidente, n'est pas moins altière que sa maîtresse; et, au besoin, elle donnerait à Sertorius des leçons de grandeur d'âme. Ne dit-elle pas :

> Seigneur, quand un Romain, quand un héros soupire,
> Nous n'entendons pas bien ce qu'un soupir veut dire?
> (Acte IV, sc. I.)

Cette concurrence de deux rivales finit par être pressante comme une sommation. Elles vont droit au fait, avec la franchise que voici :

> Me voulez-vous, seigneur, ne me voulez-vous pas?
> (Acte III, sc. II.)

demande Aristie à Pompée, son époux divorcé.

> . . . .
> Êtes-vous trop pour moi? suis-je trop peu pour vous?
> (Acte II, sc. II.)

s'exclame Viriate devant le galant Sertorius qui par politique tient son amour en bride, quitte à se récrier :

> Que c'est un sort cruel d'aimer par politique!
> (Acte I, sc. III.)

On le voit, ces amours-là sont froides comme la raison d'État. Il n'y a de sérieux que l'amour de Perpenna. Il produit le dénoûment, c'est-à-dire le lâche assassinat dont Sertorius est victime. Encore est-ce la jalousie du pouvoir autant que l'autre qui le détermine : or, pour que la passion puisse nous émouvoir, il faut que ses victimes souffrent ou meurent de ses combats et de ses blessures.

A défaut du pathétique, l'ensemble est remarquable par la nouveauté des caractères, l'importance des intérêts, et l'intuition du sens historique. Les sympathies de Viriate pour Sertorius ne sont que la haine de Rome. La reine de Lusitanie personnifie la fierté d'une nation qui, malgré la conquête de Scipion et les cruautés de Galba, ne renonce pas à s'affranchir, et cherche dans les discordes civiles l'occasion de sa revanche.

L'Espagne comprend qu'elle ne peut se sauver toute seule, comme l'avouent ces vers :

> Rome seule aujourd'hui peut résister à Rome :
> Il faut, pour la braver, qu'elle nous prête un homme,
> Et que son propre sang, en faveur de ces lieux,
> Balance les destins, et partage les Dieux.
> (Acte II, sc. I.)

Voilà pourquoi Sertorius proscrit trouve dans la péninsule la même faveur qu'autrefois la famille des Barcas, Hamilcar et Hasdrubal, éloignés de Carthage par la jalousie des Hannons. Ainsi conçu, le rôle de Viriate ne manque pas d'originalité. Nous aimons du moins en elle un mélange d'ironie et de coquetterie que relèvent ces nobles accents :

> Et que m'importe à moi si Rome souffre ou non?
> Quand j'aurai de ses maux effacé l'infamie,
> J'en obtiendrai pour fruit le nom de son amie!
> Je vous verrai consul m'en apporter les lois,
> Et m'abaisser vous-même au rang des autres rois!
> Si vous m'aimez, seigneur, nos mers et montagnes
> Doivent borner vos vœux ainsi que nos Espagnes :
> Nous pouvons nous y faire un assez beau destin,
> Sans chercher d'autre gloire au pied de l'Aventin.
> Affranchissons le Tage, et laissons faire au Tibre.
> (Acte IV, sc. II.)

Aristie — que l'histoire appelle Antistie — peut aussi être regardée comme l'interprète de cette démocratie qui, éprise de Pompée, et répudiée par lui, veut restaurer la République par le patriciat. C'est le sentiment que traduisent avec force ces avances intéressées :

> Unissons ma vengeance à votre politique,
> Pour sauver des abois toute la République.
> (Acte I, sc. III.)

Elle figure donc cette classe moyenne qui ne transige pas avec un maître, quel qu'il soit.

Dans le troisième acte, le caractère de Pompée est traité avec convenance. Si la nécessité l'a réduit à passer au camp de

Sylla, il réserve son indépendance pour l'avenir, et tente ainsi son apologie :

Lorsque deux factions divisent un empire,
Chacun suit au hasard la meilleure ou la pire,
Suivant l'occasion ou la nécessité.
. . . .
Le plus juste parti, difficile à connaître,
Nous laisse en liberté de nous choisir un maître.
. . . .
Je lui prête mon bras, sans engager mon âme.
(Acte III, sc. I.)

Il a cette mélancolie des citoyens honnêtes, mais indécis et timides, qui, dans ces crises où s'éclipse la lumière du droit, ne savent plus ce qu'impose le devoir, et légitiment parfois leurs faiblesses par l'apparence du bien public. Il l'avoue, quand il dit :

Je m'abandonne au cours de sa félicité,
Tandis que tous mes vœux sont pour la liberté :
Et c'est ce qui me force à garder une place
Qu'usurperaient sans moi l'injustice et l'audace.
(Acte III, sc. I.)

Dans la réponse de Sertorius, Corneille se montre historien aussi profond que Montesquieu dans le *Dialogue de Sylla et d'Eucrate*. Il fait ressortir l'inconséquence du dictateur qui donne l'exemple de la tyrannie, sous prétexte de restaurer l'ordre par le Sénat, et d'assurer ainsi la liberté :

Nous craignons votre exemple, et doutons si dans Rome
Il n'instruit point le peuple à prendre loi d'un homme.
. . . .
Comme je vous estime, il m'est aisé de croire
Que de la liberté vous feriez votre gloire,
Que votre âme en secret lui donne tous ses vœux;
Mais, si je m'en rapporte aux esprits soupçonneux,
Vous aidez aux Romains à faire essai d'un maître,
Sous ce flatteur espoir qu'un jour vous pourrez l'être.
La main qui les opprime, et que vous soutenez,
Les accoutume au joug que vous leur destinez;
Et, doutant s'ils voudront se faire à l'esclavage,
Aux périls de Sylla vous tâtez leur courage.
(Acte III, sc. I.)

A ces soupçons ou à ces craintes Pompée riposte avec autant d'esprit que de vérité par cet argument personnel :

Ne vit-on pas ici sous les ordres d'un homme?
N'y commandez-vous pas, comme Sylla dans Rome?
Du nom de dictateur, du nom de général,
Qu'importe, si des deux le pouvoir est égal?

La conclusion de cet entretien, c'est que la République n'a plus d'avenir. Ses amis lui sont aussi redoutables que ses ennemis. Tous les partis travaillent également à sa ruine, les uns par ambition, et le sachant, les autres sans le vouloir, et par les mesures mêmes qui croient sauver un régime perdu. En relevant l'impuissante autorité du Sénat, en écrasant la démocratie, et en foulant les provinces, Sylla va droit au même but que Marius convoitant le pouvoir au nom du peuple, et ayant l'audace de l'usurper, mais sans avoir ni les talents qui le méritent, ni l'habileté qui le consolide. Sertorius lui-même, sous apparence de sauvegarder l'ordre légal, est le premier à mépriser les lois, et prépare ainsi l'avènement de l'Empire.

A elle seule, cette conférence de Sertorius et de Pompée suffirait pour expliquer des applaudissements qui étouffèrent les clameurs de l'envie. Corneille se retrouvait tout entier dans les beaux vers que voici :

Si je commande ici, le Sénat me l'ordonne :
Mes ordres n'ont encore assassiné personne.
Je n'ai pour ennemis que ceux du bien commun;
Je leur fais bonne guerre, et n'en proscris pas un.
C'est un asile ouvert que mon pouvoir suprême;
Et, si l'on m'obéit, ce n'est qu'autant qu'on m'aime.
. . . .
(Acte III, sc. I.)

Détachons encore quelques traits de ces éloquentes tirades :

Je n'appelle plus Rome un enclos de murailles
Que ses proscriptions comblent de funérailles;
Ces murs, dont le destin fut autrefois si beau,
N'en sont que la prison, ou plutôt le tombeau;
Mais, pour revivre ailleurs dans sa première force,
Avec les faux Romains elle a fait plein divorce;
Et comme autour de moi j'ai tous ses vrais appuis,
Rome n'est plus dans Rome, elle est toute où je suis.
(Acte III, sc. I.)

En résumé, bien qu'il y ait des langueurs dans le quatrième acte où Sertorius n'est plus qu'un berger qui soupire, un air de grandeur protège jusqu'à la scène périlleuse où une femme répudiée menace son mari, s'il ne la reprend, d'en épouser un autre. Après tout, les héroïnes de la Fronde pouvaient offrir des modèles pour Aristie ou Viriate. Aussi n'est-il pas étonnant que l'une et l'autre aient su plaire aux contemporaines d'Anne d'Autriche, comme Sertorius et Pompée à des spectateurs parmi lesquels on distinguait Turenne et Condé [1].

Sophonisbe, 1663. Le duel de Rome et de Carthage. — Cette sève d'automne qui faisait reverdir le vieux chêne devait à peine ranimer encore quelques rameaux, lorsqu'en 1663 parut *Sophonisbe*, cette œuvre où l'on ne peut que chercher pieusement les derniers signes d'une force qui se retire, et d'un feu qui s'éteint [2]. On sait que Sophonisbe, femme de Syphax, roi de Numidie, trahit son époux vaincu, pour se donner à Massinissa, allié de Rome. Mais Scipion ne put consentir à voir sur le trône de Numidie une fille d'Hasdrubal, toute dévouée à Carthage, et qui pouvait gagner à sa cause un puissant auxiliaire. Aussi ordonna-t-il au Numide de renoncer à son amour. Le Barbare obéit; mais, pour que Sophonisbe n'appartînt à personne, il lui envoya du poison; et cette mort lui fut si douloureuse que pendant plusieurs jours il remplit

1. A une représentation de *Sertorius*, Turenne s'écria, dit-on, plus d'une fois : « Où donc Corneille a-t-il appris l'art de la guerre? »

2. La première tragédie dont Sophonisbe fut l'héroïne est de Jean-Georges Trissino, qui la fit jouer à Vicence, vers 1514, aux frais du Sénat de cette ville. Le grand succès de cette tragédie qui inaugura la vraie tragédie classique en Europe, comme Voltaire ne se lasse pas de le répéter, provoqua de nombreuses imitations. Nous signalerons *Mellin de Saint-Gelais* (1559), traducteur littéral du Trissino; *Claude Mermet*, notaire ducal de Saint-Rambert (1583); *Antoine de Montchrestien*, qui, en 1596, paraphrasa l'œuvre italienne sous ce titre : *la Carthaginoise ou la Liberté*; *Nicolas de Montreux* (1601). La plus célèbre de ces tentatives fut celle de *Mairet*, qui transforma ses personnages en héros de roman. Dans cette tragédie (1634), qui fut la première en date de nos tragédies régulières, et dont le style unit la noblesse à une basse familiarité, quelques scènes se détachent avec relief d'une action qui ne manque pas d'intérêt. Corneille déclare certains endroits inimitables, entre autres « le démêlé de Scipion avec Massinisse, et le désespoir de ce prince », sans compter ceux qu'il a imités, par exemple dans ses imprécations de Camille, ou encore çà et là dans *Polyeucte*. Mairet prit une part très vive à la cabale du *Cid*. Après une réconciliation, ses colères se réveillèrent, au lendemain de la nouvelle *Sophonisbe*.

le camp romain de ses sanglots et de ses gémissements. Tel est le drame que Corneille emprunte au récit de Tite-Live.

Dans sa préface, il déclare que, « pour respecter la gloire » de Mairet, son devancier, et « pour ménager la sienne », il s'est étudié, par une scrupuleuse exactitude, à « s'écarter de sa route ». Or, cette route étant celle de la passion, il en résulte que, parmi des événements et des personnages dénués de vraie grandeur, nous ne pouvons nous intéresser ni à Scipion et à Lélius qui ne jouent qu'un rôle secondaire, ni à Massinissa dont la bassesse nous révolte, ni à Syphax dans lequel on méprise un mari de comédie, ni même à Sophonisbe que possèdent uniquement l'ambition de régner et la crainte d'orner un triomphe au Capitole.

Si nous jugeons vraiment trop puniques les procédés de cette Carthaginoise qui, femme de Syphax le matin, épouse Massinissa à midi, et, le soir, offre de nouveau son cœur à son premier mari, reconnaissons pourtant qu'à la veille de Zama elle personnifie énergiquement l'âme de Carthage, et le patriotisme de la famille Barcine. C'est que le duel des deux cités rivales est le fond même de cette tragédie où l'amour se subordonne aux maximes d'État.

Le genre une fois admis, on ne refusera pas l'éloge à cette protestation d'Eryxe, reine de Gétulie, que Massinissa vient de sacrifier à Sophonisbe. Elle voit clair dans la politique romaine, quand elle dit :

Il est beau de trancher du roi comme vous faites;
Mais n'a-t-on aucun lieu de douter si vous l'êtes?
Et n'est-ce point, seigneur, vous y prendre un peu mal
Que d'en faire l'épreuve en gendre d'Asdrubal?
Je sais que les Romains vous rendront la couronne.
Vous en avez parole, et leur parole est bonne.
Ils vous nommeront roi; mais vous devez savoir
Qu'ils sont plus libéraux du nom que du pouvoir.
(Acte III, sc. II.)

L'auteur d'*Horace* et de *Cinna* ne faiblissait pas non plus, lorsqu'il exprimait ainsi la plainte des rois offensés dans leurs intérêts et leur dignité :

Vous allez hautement montrer notre faiblesse,
Dévoiler notre honte, et faire voir à tous

Quels fantômes d'État on fait régner en nous.
Oui, vous allez forcer nos peuples de connaître
Qu'ils n'ont que le Sénat pour véritable maître,
Et que ceux qu'avec pompe ils ont vu couronner
En reçoivent les lois qu'ils semblent leur donner.
(Acte III, sc. II.)

Nous aimons aussi l'âpreté vindicative du vieux Syphax dénonçant à Lélius le danger de laisser Massinissa sous l'empire de l'épouse qui vient de le trahir :

Sophonisbe par là devint ma souveraine,
Régla mes amitiés, disposa de ma haine,
M'anima de sa rage, et versa dans mon sein
De toutes ses fureurs l'implacable dessein.
C'était un Alecton que déchaînait Carthage :
Elle avait tout mon cœur, Carthage tout le sien;
Hors de ses intérêts, elle n'écoutait rien.
(Acte IV, sc. II.)

Dans ces traits se condense tout un caractère. Voilà bien l'héroïne qui, en expirant, résume sa vie par ce dernier mot :

Et, n'étant plus qu'à moi, je meurs toute à Carthage.
(Acte V, sc. VII.)

Aussi ne lui reprochons plus d'avoir abandonné Syphax. Elle lui serait restée fidèle, s'il avait voulu s'ensevelir avec elle sous les ruines de sa capitale.

Othon, 1664. L'agonie de l'Empire. — Si le style suffisait à faire vivre une tragédie, *Othon* garderait encore toute sa valeur [1] ; car il y a là des vers qui ne sentent pas le déclin. Mais il était malaisé de rendre théâtrale l'intrigue ourdie pour donner un successeur à Galba. Dans cette étude il y a, du moins, le sérieux de l'histoire, et Corneille nous peint sous des couleurs saisissantes l'agonie de l'Empire. Après la mort de Néron, Tacite écrit : « Un grand secret venait d'être révélé, à savoir qu'on pouvait faire un empereur ailleurs que dans

1. Cette pièce parut en 1664, le 3 août, à Fontainebleau. En 1652, l'Italien Ghirardelli — dont Corneille connaissait fort bien les œuvres dramatiques, comme on le voit dans son *Discours de la tragédie* — avait fait représenter un *Ottone*.

Rome [1] ». Ce mot signifie que les légions inauguraient le régime dit des *pronunciamientos* de l'autre côté des Pyrénées. C'était l'anarchie ; et le sénat ne la vit pas sans une joie profonde : car il espérait que le besoin de rétablir l'ordre lui rendrait le pouvoir dont il se trouvait dépouillé. Quelques-uns rêvaient une restauration républicaine, et le règne de Galba parut même en être le prélude, comme le prouvent et l'adoption de Calpurnius Pison, issu d'une des plus anciennes familles du patriciat, et certains traits du discours prononcé par le prince en cette circonstance. C'est ce que Corneille a fort bien compris, quand il fait dire à Galba :

> Jule et le grand Auguste ont choisi dans leur sang,
> Ou dans leur alliance, à qui laisser ce rang ;
> Moi, sans considérer aucun nœud domestique,
> J'ai fait ce choix comme eux, mais dans la République :
> Je l'ai fait de Pison ; c'est le sang de Crassus,
> C'est celui de Pompée, il en a les vertus.
> (Acte III, sc. III.)

Oui, Pison est bien le candidat du parti des honnêtes gens, de ces aristocrates qui, dans leur retraite, parlaient sans cesse des vertus imaginaires de l'ancien temps, et se figuraient innocemment qu'on peut gouverner les hommes avec des vertus.

Mais ce ne fut là qu'une illusion, qu'une chimère. La crise se caractérisa bientôt par la rivalité militaire des prétoriens et des légions, c'est-à-dire des cohortes urbaines et des armées provinciales. Ces dernières font enfin éclater leur jalousie longtemps contenue, en déclarant leur prétention d'imposer un maître à l'empire. Tels sont les intérêts dont Corneille se fait ici l'interprète éclairé.

Bien que la mort de Galba forme le nœud de la pièce, ce personnage n'y figure pas au premier plan : il devait en être ainsi du prince que les *Histoires* nous représentent plutôt exempt de vices que doué de vertus. Gouverné par des favoris aussi lâches que pervers, devenu la proie des Vinius, des Lacon et des Martian [2], il nous apparaît au vrai dans cette esquisse :

1. Evulgato imperii arcano, posse principem alibi quam Romæ fieri. (*Hist.*, I, IV.)

2. « Vinius et Lacon, dit Tacite, l'un le plus méchant, l'autre le plus lâche

On n'approchait de lui que sous leur bon plaisir;
J'eus donc, pour m'y produire, un des trois à choisir.
Je les voyais tous trois se hâter sous un maître
Qui, chargé d'un long âge, a peu de temps à l'être;
Et tous trois à l'envi s'empresser ardemment
A qui dévorerait ce règne d'un moment.
(Acte I, sc. I.)

Quant à Othon, nous voyons en lui le conspirateur ambitieux dont la perfidie se dérobe sous les grandes manières et les formes polies du courtisan. On le reconnaît à cette prudence qui paraît timide et joue la peur, afin de convoiter davantage [1]. Enfin, Corneille ne fait pas un tableau moins fidèle des intrigues ourdies par ces affranchis auxquels la faiblesse d'un vieillard laissa toute la réalité du pouvoir. Leur type est ici l'ancien esclave Icélus qui, sous le nom de Martian, exerce la toute-puissance, parce qu'il a l'oreille du maître :

Vinius est consul, et Lacus est préfet;
Je ne suis l'un ni l'autre, et suis plus en effet;
Et de ces consulats, et de ces préfectures,
Je puis, quand il me plaît, faire des créatures :
Galba m'écoute enfin, et c'est être aujourd'hui,
Quoique sans ces grands noms, le premier d'après lui.
(Acte II, sc. II.)

A cette intelligence des caractères, des événements, et des causes qui les produisent, s'ajoute la concision d'une éloquence ardente qu'envierait Tacite. Mais la scène n'est pas une tribune, et de beaux discours n'y suffisent point.

Agésilas, 1666. — Il nous reste *Hélas!* à parler d'*Agésilas*; mais qu'on se rassure : nous n'en dirons qu'un mot. Dans sa préface de *Sophonisbe*, Corneille écrivait : « J'aime mieux qu'on me reproche d'avoir fait mes femmes trop héroïnes... que de m'entendre louer d'avoir efféminé mes héros, par une docte et sublime complaisance au goût de nos délicats qui veulent de l'amour partout ». Lancé contre la *Stratonice* et l'*Astrate* de Quinault, ce trait ricocha bientôt contre l'*Alexandre* de Racine,

des hommes, détruisaient ce faible vieillard, chargé de la haine qu'inspirent les forfaits, et du mépris qu'excite l'inertie. » (*Hist.*, I, VI.)

1. Fingebat et metum, quo magis concupisceret. (*Hist.*, I, XXI.)

mais non sans un choc en retour. Car, sept mois après, en 1666, *Agésilas* fit de manifestes avances au parti des « Doucereux » Rien de plus doux en effet que cette pastorale dont les héros rivalisent avec l'*Artamène* et l'*Horatius Coclès* de Mlle de Scudéry. C'est un long soupir de tendresse aboutissant à un triple mariage. Aussi ne pouvons-nous trouver injuste l'interjection que Boileau a désormais rendue inséparable du nom d'*Agésilas*.

Attila, 1667. — Nous n'en dirons pas autant du *Holà* qui accompagne *Attila*; car il est trop rigoureux. En effet, si l'on pouvait supprimer de cette œuvre des amours ridicules, des détails choquants, par exemple la puérile et plate description du saignement de nez d'Attila, elle mériterait plus qu'un souvenir, ne fût-ce que par le vif sentiment de l'époque où elle nous transporte. Corneille y fait revivre ce sombre héros qui se précipita comme un ouragan du fond de la Grande Tartarie, ce vrai barbare qui, voulant tout envahir pour tout détruire, personnifia le ravage sans rançon, le massacre sans pitié, le despotisme sans frein [1]. Plus d'une scène ne languit pas si on la compare au rapport de Priscus, à la chronique de Jornandès, et à l'épopée des Niebelungen.

L'entrée d'Attila par exemple ne remplit-elle pas de prime abord l'idée qu'on se faisait de son despotisme hautain, et ses premières paroles ne sont-elles pas à sa taille :

Ils ne sont pas venus, ces deux rois? qu'on leur die
Qu'ils se font trop attendre et qu'Attila s'ennuie.
(Acte I, sc. I, v. 1-2.)

N'y a-t-il pas d'admirables vers dans la conférence du roi des Huns délibérant avec Ardaric et Valamir [2] sur le parti qu'il doit

1. Les Goths, les Vandales, les Burgondes, les Suèves, les Hérules, les Lombards et les Francs n'envahirent que pour s'établir sur le sol dont ils devinrent les défenseurs. Mais les Huns et leur chef avaient horreur de la vie sédentaire.

2. Ardaric est roi des Gépides, et Valamir des Ostrogoths. L'un aime Honorie, sœur de Valentinian, et conseille au roi des Huns d'épouser Ildione, sœur de Mérovée. L'autre aime Ildione, et l'engage à épouser Honorie. Quant aux deux héroïnes, elles détestent Attila, mais veulent l'épouser, l'une par ambition, l'autre pour venger le monde par un assassinat. C'est Ildione qui dit :

Il est beau que ma main venge tout l'univers.

prendre entre la France qui s'élève et Rome qui tombe. Écoutez ces paroles de Valamir :

Un grand destin commence, un grand destin s'achève :
L'Empire est près de choir, et la France s'élève :
L'une peut avec elle affermir son appui,
Et l'autre en trébuchant l'ensevelir sous lui.
Vos devins vous l'ont dit : N'y mettez point d'obstacles,
Vous qui n'avez jamais douté de leurs oracles :
Soutenir un Etat chancelant et brisé,
C'est chercher par sa chute à se voir écrasé.
(Acte I, sc. II.)

La réplique d'Ardaric n'est pas moins vigoureuse :

Cependant, regardez ce qu'est encor l'empire :
Il chancelle, il se brise, et chacun le déchire;
De ses entrailles même il produit des tyrans;
Mais il peut encor plus que tous ses conquérants.
(Acte I, sc. II.)

Et Valamir de riposter :

L'empire est quelque chose, et l'empereur n'est rien.
Les deux fils n'ont rempli les trônes des deux Romes
Que d'idoles pompeux, que d'ombres au lieu d'hommes.
(Acte I, sc. II.)

Cette plaidoirie contradictoire est nourrie de réflexions profondes, de raisons ingénieuses ou solides, de vues décisives sur les personnages ou les intérêts qui sont alors aux prises. Tour à tour solennel ou familier, toujours serré, nerveux et original, le style s'approprie habilement aux caractères, témoin ce portrait de Mérovée tracé par Octar en trois vers :

Il montre un cœur si haut sous un front délicat
Que dans son premier lustre il est déjà soldat :
Le corps attend les ans; mais l'âme est toute prête.
(Acte II, sc. V.)

Ce dernier trait n'est-il pas même supérieur à celui du Cid :

Je suis jeune, il est vrai; mais aux âmes bien nées
La valeur n'attend pas le nombre des années!

Attila, comme le voulait l'histoire, associe l'ambition et la férocité au génie inflexible et délié du Tartare qui fut l'effroi du

monde. Si dans le troisième acte il s'oublie un instant, et devient un amoureux vulgaire, son attitude est grandiose dans tous les autres, et surtout au dénoûment, où son rôle providentiel s'affirme en ces magnifiques images :

Ce Dieu dont vous parlez, de temps en temps sévère,
Ne s'arme pas toujours de toute sa colère;
Mais, quand à sa fureur il livre l'univers,
Elle a pour chaque temps des déluges divers.
Jadis, de toutes parts faisant déborder l'onde,
Sous un déluge d'eaux il abîma le monde;
Sa main tient en réserve un déluge de feux
Pour les derniers moments de nos derniers neveux;
Et mon bras, dont il fait aujourd'hui son tonnerre,
D'un déluge de sang couvre toute la terre.

(Acte V, sc. III.)

Voilà des beautés solides comme l'airain, et contre lesquelles s'émousse l'épigramme de Boileau.

Tite et Bérénice, 1670. — Cette infatigable puissance d'invention ne fut point découragée par la rivalité victorieuse de Racine, comme l'atteste encore l'imprudence de *Tite et Bérénice.* On sait en effet qu'Henriette d'Angleterre se fit comme un jeu cruel d'engager, à son insu, le vieil athlète dans un tournoi trop inégal, où il allait lutter, malgré les fatigues de l'âge, contre les grâces de la jeunesse, la pleine maturité du génie et la pauvreté d'un sujet dont Voltaire a dit, en termes un peu sévères, mais caractéristiques : « Je n'ai jamais cru que la tragédie dût être à l'eau de rose. L'églogue en dialogues intitulée *Bérénice* était indigne du théâtre tragique : aussi Corneille n'en fit-il qu'un ouvrage ridicule, et ce grand maître, Racine, eut beaucoup de peine, avec tous les charmes de sa diction éloquente, à sauver la stérile petitesse du sujet. » Ce qui manque le plus, dans Corneille, à cette *comédie héroïque*, d'ailleurs spirituellement conçue, c'est la passion. Gêné par l'histoire qui d'ordinaire n'est pas sentimentale, et jugeant la matière trop ingrate pour une action dramatique, Corneille supposa que les vœux de Rome et du Sénat invitaient Titus à épouser Domitie, fille de Corbulon. Or cette patricienne aime Domitian, frère de Titus; mais, étant fort avisée, elle n'hésitera pas à l'abandonner pour devenir impératrice. C'est ce qu'elle dit très haut,

sans le moindre embarras, à celui-là même qu'elle va sacrifier :

Je ne veux point, seigneur, vous le dissimuler;
Mon cœur va tout à vous, quand je le laisse aller;
Mais, sans dissimuler, j'ose aussi vous le dire,
Ce n'est pas mon dessein qu'il m'en coûte l'Empire;
Et je n'ai point une âme à se laisser charmer
Du ridicule honneur de savoir bien aimer.
La passion du trône est seule toujours belle,
Seule à qui l'âme doive une ardeur immortelle.
(Acte I, sc. II.)

Voilà un congé nettement signifié. Mais Domitian ne l'accepte point; et, pour que Titus cesse de lui disputer la main de Domitie, il révèle à son frère qu'elle lui a promis sa foi. C'est alors que, devant les deux prétendants, a lieu cette étrange scène d'explication où la jeune fille déclare de nouveau qu'elle préfère Domitian à Titus, mais non à l'Empire. Il y a là de quoi effrayer celui qui est l'objet de son choix. Aussi cherche-t-elle à le rassurer par la théorie que voici :

Le cœur se rend bientôt quand l'âme est satisfaite
Nous le défendons mal de qui remplit nos vœux.
Un moment dans le trône éteint tous autres feux;
Et donner tout ce cœur, souvent, ce n'est que faire
D'un trésor invisible un don imaginaire.
A l'amour vraiment noble il suffit du dehors
Il veut bien du dedans ignorer les ressorts.
(Acte V, sc. II.)

Certes les Chimène et les Pauline ne se seraient pas reconnues dans cette métaphysique intéressée : elle ne rappelait que les maximes égoïstes de La Rochefoucauld, celle-ci par exemple : « Il n'y a point de passion où l'amour de soi-même règne si puissamment que dans l'amour ». Corneille ne la traduisait-il pas en ces vers :

L'amour-propre est la source en nous de tous les autres;
C'en est le sentiment qui forme tous les nôtres.
Lui seul allume, éteint, ou change nos désirs :
Les objets de nos vœux le sont de nos plaisirs....
C'est par là qu'elle seule a droit de vous charmer;
Et vous n'aimez que vous, quand vous croyez l'aimer.
(Acte I, sc. III.)

Ces traits nous prouvent à quel point se fourvoyait un génie aussi candide dans le ridicule que dans le sublime.

Pourtant soyons justes, et reconnaissons que le dénoûment est supérieur à celui de Racine par la noblesse avec laquelle Bérénice, malgré l'assentiment du Sénat qui consent à son mariage, met la gloire de son amant au-dessus des ambitions de son cœur, et quitte volontairement la ville où elle pouvait régner avec le maître du monde :

Grâces au juste ciel, ma gloire en sûreté
N'a plus à redouter aucune indignité.
J'éprouve du Sénat l'amour de la justice,
Et n'ai qu'à le vouloir pour être impératrice.
Rome a sauvé ma gloire en me donnant sa voix;
Sauvons-lui, vous et moi, la gloire de ses lois:
Rendons-lui, vous et moi, cette reconnaissance
D'en avoir, pour vous plaire, affaibli la puissance,
De l'avoir immolée à vos plus doux souhaits.
On nous aime : faisons qu'on nous aime à jamais....
C'est à force d'amour que je m'arrache au vôtre,
Et je serais à vous, si j'aimais comme une autre.
(Acte V, sc. v.)

Sur quoi, Domitie épouse Domitian et Titus déclare qu'il ne se mariera jamais, et qu'il laissera le trône à son frère.

Psyché, 1671. — Bien que la voix parût un peu rauque dans *Tite et Bérénice*, le cœur de Corneille restait jeune encore, témoin *Psyché*, composée avec la collaboration de Molière qui en fit le plan, le prologue, le premier acte, la première scène du second acte, et la même du troisième. Cet opéra-ballet nous enchante encore par une grâce qui étonne chez un vieillard de soixante-quatre ans. On en jugera par ce couplet de Psyché disant à l'Amour :

Vous soupirez, seigneur, ainsi que je soupire :
Vos sens, comme les miens, paraissent interdits.
C'est à moi de m'en taire, à vous de me le dire;
Et cependant, c'est moi qui vous le dis.
(Acte III, sc. III.)

Quelle fraîcheur aussi dans cet autre passage :

PSYCHÉ

Des tendresses du sang peut-on être jaloux?

AMOUR

Je le suis, ma Psyché, de toute la nature;
Les rayons du soleil vous baisent trop souvent;
Vos cheveux souffrent trop les caresses du vent;
Dès qu'il les flatte, j'en murmure;
L'air même que vous respirez
Avec trop de plaisir passe par votre bouche;
Votre habit de trop près vous touche;
Et, sitôt que vous soupirez,
Je ne sais quoi qui m'effarouche
Craint parmi vos soupirs des soupirs égarés.

(Acte III, sc. III.)

C'est comme un dernier rayon de soleil qui effleure les glaces de l'âge.

Pulchérie, 1672. — Mais il ne pénètre plus dans ces limbes du Bas-Empire où Corneille descendit pour aller y chercher *Pulchérie.* Quel parti pouvait-il tirer du mariage de cette impératrice vestale qui finit par épouser « un vieux sénateur », sans mettre à son choix d'autre condition que le respect de ses vœux et de son autorité souveraine? A la veille de cette union bizarre, on croit entendre Corneille lui-même dire avec tristesse par la bouche de son héros suranné Martian :

J'aimais quand j'étais jeune, et ne déplaisais guère :
Quelquefois de soi-même on cherchait à me plaire,
... Mais hélas! j'étais jeune, et ce temps est passé :
Le souvenir en tue, et l'on ne l'envisage
Qu'avec, s'il faut le dire, une espèce de rage;
On le repousse, on fait cent projets superflus :
Le trait qu'on porte au cœur s'enfonce d'autant plus;
Et ce feu, que de honte on s'obstine à contraindre,
Redouble par l'effort qu'on se fait pour l'éteindre.

(Acte II, sc. I.)

Suréna, 1674. — On sent que la fin approche avec *Suréna* [1], qui fut comme le dernier cri tragique d'un génie expirant. Sur la foi de Plutarque et d'Appien, Corneille mit en scène l'ingratitude d'un souverain, Orode, roi des Parthes, qui, importuné par les services et la grandeur d'un sujet, le sacrifie à ses terreurs. C'est l'histoire du duc de Guise, disant : *On n'oserait.*

Une idée dramatique, et deux caractères bien tracés, ceux de

1. *Suréna* était bien un nom propre, quoi qu'en dise Voltaire, et non pas « un nom de dignité », sur lequel Corneille aurait commis une méprise analogue à celle dont le *Vercingétorix*, fils de Celtil, fut l'objet de tout temps.

Suréna et d'Eurydice, tels sont les seuls mérites de ce poème, dont l'action, trop languissante, trahit les défaillances de l'âge. On regrette que le péril de Suréna provienne du refus d'épouser la fille d'Orode. Il eût été plus habile de grandir le héros, et avec lui les craintes de son ennemi, jusqu'à rendre un meurtre inévitable. Ce crime gratuit, et dont l'exécution nous paraît accidentelle, n'est pas assez préparé ni redouté pour nous émouvoir. L'amour d'Eurydice nous semble aussi trop contenu, pour expliquer suffisamment la manière soudaine dont la crise éclate au moment où la sœur de Suréna, s'étonnant de ne pas voir couler les larmes d'une amante à la nouvelle de l'assassinat du héros, l'accuse d'insensibilité. A ce soupçon Eurydice fait cette réponse éloquente :

Non; je ne pleure point, Madame; mais je meurs.
(Acte V, sc. IV.)

Cet accent est du pur Corneille. Elle a grand air aussi la mélancolie de Suréna disant à Eurydice qui l'invite à prendre une autre épouse, pour faire revivre la race de ses aïeux :

Que tout meure avec moi, Madame : que m'importe
Qui foule après ma mort la terre qui me porte?
Sentiront-ils percer, par un éclat nouveau,
Ces illustres aïeux, la nuit de leur tombeau?
Respireront-ils l'air où les feront revivre
Ces neveux qui peut-être auront peine à les suivre,
Peut-être ne feront que les déshonorer,
Et n'en auront le sang que pour dégénérer?
Quand nous avons perdu le jour qui nous éclaire,
Cette sorte de vie est bien imaginaire,
Et le moindre moment d'un bonheur souhaité
Vaut mieux qu'une si froide et vaine éternité.
(Acte I, sc. III.)

Enfin, le peintre d'*Horace* ne se dément pas dans les élans de bravoure et de fierté que voici :

Qu'on veuille mon épée, ou qu'on veuille ma tête,
Dites un mot, seigneur, et l'une et l'autre est prête :
Je n'ai goutte de sang qui ne soit à mon roi;
Et, si l'on m'ose perdre, il perdra plus que moi.
J'ai vécu pour ma gloire, autant qu'il fallait vivre.
(Acte IV, sc. IV.)

De pareils traits justifient donc, dans une certaine mesure, ce mot de Corneille vieilli, mais toujours fier :

Othon et Suréna
Ne sont pas des cadets indignes de *Cinna.*

Conclusion. L'idéal de Corneille et celui de Racine. Succès caractéristique d'Astrate. Un nouveau régime appelait un nouveau poète. — Tel fut le déclin, souvent lumineux, d'un génie dont le *midi* avait été si radieux, et dont les taches arrachaient à Voltaire cette éloquente excuse : « Il y a bien des taches au soleil ». Initiateur d'un art qu'il sauva de la triple barbarie des sujets, des idées et du langage, incomparable dans la peinture de l'héroïsme, il avait inauguré non seulement la tragédie et la comédie, mais toutes les formes de la poésie dramatique. L'âme humaine lui doit ces émotions qui font la beauté de la vie. Nul ne fit jamais verser de plus nobles larmes; nul ne nous apprit mieux à connaître les joies de l'admiration et l'enthousiasme du sublime. Mais, tout en saluant dans Corneille le Descartes de la scène française, nous reconnaîtrons que sa poétique se voua trop complaisamment aux types imposants, quoique mensongers, d'une grandeur plus apparente que réelle. Nous n'accepterons même pas sans réserve le jugement de La Bruyère déclarant que Corneille peint « les hommes tels qu'ils devraient être ». Non, César ne devait pas être assez fat pour dire à Cléopâtre que, s'il a vaincu à Pharsale, ce fut uniquement pour lui plaire. Non, la rivale de Rodogune ne devait pas assassiner un de ses enfants, et préparer l'empoisonnement de l'autre. Nous avons presque autant de scrupules sur le fratricide d'Horace, ou sur l'intolérance de Polyeucte brisant les idoles pour défendre les droits de sa conscience. Nous nous demandons encore s'il convenait à Pompée, dans *Sertorius*, de répudier sa femme par ambition, à Pertharite de céder la sienne, à Émilie d'offrir son cœur au meurtrier d'Auguste, à Cornélie d'insulter jusqu'à la générosité de César, à Camille de proférer d'horribles imprécations contre son frère et sa patrie.

Chez Corneille, la vertu même a donc parfois trop d'emphase. Elle étale trop volontiers ses titres : elle en est pour ainsi dire tout empanachée. Il y a comme un bruit de fanfares autour de

ses héros. On les admire, mais on ne voudrait pas vivre avec quelques-uns d'entre eux; car leur fanatisme fait peur. Ses héroïnes surtout ont le verbe trop haut. La simplicité manque à leurs monologues virils; on les loue, sans les aimer. Ce sont ou des têtes exaltées, ou des cœurs froids qui obéissent à des principes plus qu'à des sentiments et qui d'ailleurs quintessencient ces derniers par un véritable abus de la métaphysique amoureuse. On pourrait du moins désirer que les belles actions s'accomplissent sans faire appel aux applaudissements. Ce sera la gloire de Monime, de Junie, de ces âmes aimables, dont la générosité coule de source; car les sacrifices qui leur coûtent le plus ont, chez elles, la grâce d'un penchant involontaire, d'un premier mouvement et d'un infaillible instinct.

C'est dire qu'entre Corneille et Racine il y a la distance d'un idéal à un autre, des contemporains de la Fronde à ceux de Louis XIV, de la politique à la passion, de l'esprit d'intrigue, d'aventure et d'ambition à une société pour laquelle les principales ambitions seront celles du cœur, et non de l'État. Dès lors, la galanterie ne sera plus un moyen mais un but, et l'unique emploi des délicatesses que comportent les élégants loisirs d'une aristocratie raffinée. Ce nouveau régime attendait son théâtre, où la femme allait être reine comme elle l'était déjà à la Cour et à la Ville, et de là l'extraordinaire succès d'*Astrate* (fin de 1664), où Quinault esquissait ce nouvel idéal dramatique, en attendant *Andromaque*.

Autant les deux générations étaient différentes, autant il devait y avoir de désaccord entre les deux poètes qui les représentèrent, et d'antagonisme entre les doctrines dont l'un et l'autre se sont inspirés. Ce qu'il faut à Corneille, c'est une matière féconde en péripéties saisissantes, c'est parfois l'étrangeté d'une fable qui étonne. Voilà pourquoi il subit en frémissant le joug des trois unités. Elles gênaient la liberté de ses combinaisons. Elles lui marchandaient l'espace et le temps dont il avait besoin pour donner carrière à son invention. Or il n'en sera pas ainsi de Racine. Ne visant plus à peindre des exceptions, mais se rapprochant de la vie réelle autant que Corneille s'en était éloigné, et soucieux avant tout d'observer le cœur humain tel qu'il s'offre à nous partout et toujours, il recher-

chera, comme il le dit en sa préface de *Britannicus*, « une action simple, chargée de peu de matière, s'avançant par degrés vers sa fin, et qui n'est soutenue que par les intérêts, les sentiments et les passions des personnages ».

Au moment où Corneille s'applaudissait, dans *Héraclius*, des obscurités mêmes qui fatiguent notre attention, l'auteur de *Bérénice* professe que « toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien ». Réduire l'intrigue à son minimum, supprimer tous les coups de théâtre dont la cause n'est pas exclusivement psychologique, subordonner les situations aux caractères et non les caractères aux situations, tels furent les principes de cette révolution qui était entièrement accomplie quand parut *Suréna* : car cette pièce est de la même date qu'*Iphigénie*. Or, entre elles, il semble qu'il y ait un intervalle de quarante ans.

C'est ce qui nous frappe, même si l'on ne considère que la langue. Celle de Corneille ne s'est pas rajeunie. Elle a comme un air de désuétude. A voir ses expressions et ses tours passés de mode, on dirait le grand Sully se présentant à la cour de Louis XIII avec le pourpoint et la fraise de Henri IV. En conclurons-nous que Corneille était suranné? Nullement, pas plus que ne l'est aujourd'hui Racine, et il conserva du moins, jusqu'au bout du siècle, les applaudissements de ceux qui, comme Saint-Évremond, et selon le mot un peu cruel de La Bruyère, aimaient même dans ses dernières pièces « le souvenir de leur jeunesse ». Mais nous admettrons du moins que l'art ne saurait impunément demeurer stationnaire. Si étendu que soit le génie d'un homme, la Muse n'accepte pas les limites où voudraient l'enfermer même des chefs-d'œuvre. L'avènement d'*Andromaque* fut donc aussi désirable que l'avait été celui du *Cid*. Mais en comparant les deux rivaux, n'oublions jamais que, si Racine égala Corneille sans lui ressembler, il put s'instruire par les succès et les revers de son devancier. N'envions donc pas le premier rang à celui qui s'éleva, sans modèle, à de telles hauteurs que nul autre n'a pu les atteindre, et qui reste par excellence le poète d'une nation assez héroïque pour mettre l'Honneur avant tout le reste, et à côté même de la patrie, témoin son drapeau.

RACINE

(1639-1699)

PORTRAIT BIOGRAPHIQUE

Son enfance. Séjour à Port-Royal. — Fils d'un procureur au bailliage, et de Jeanne Sconin, fille d'un magistrat, procureur lui aussi, garde du sceau de la Ferté-Milon, etc., Jean Racine naquit à la Ferté-Milon, le 21 décembre 1639. A son enfance manqua la douceur du sourire maternel; car, le 13 janvier 1641, sa mère mourait en donnant le jour à une fille; deux ans après, son père contractait une seconde union, à laquelle il ne survécut que trois mois. Il laissait pour tout héritage à son fils sa charge de procureur, laquelle fut acquise par son second beau-père, Jean Vol, notaire, pour la somme de trois cent cinquante livres. L'orphelin fut recueilli par son aïeul, Jean Racine, qu'il perdit en septembre 1649. Ce fut alors qu'il dut commencer ses études au collège de la ville de Beauvais; mais il le quitta le 1er octobre 1655, pour entrer à Port-Royal des Champs, où s'étaient retirées sa grand'mère Marie des Moulins, avec sa fille, la sœur Agnès de Sainte-Thècle, et sa grand'tante Vitart [1].

On peut dire que cette maison lui devint une famille d'adoption. Car, très durs pour eux-mêmes, ses maîtres traitèrent avec une tendresse paternelle l'enfant, qui reçut d'eux son premier fonds de goût et de doctrine antique. Si, comme André Ché-

1. En 1638, après l'emprisonnement de Saint-Cyran, à Vincennes, les jansénistes persécutés, entre autres Lancelot et Lemaistre, avaient trouvé un asile à la Ferté, dans la famille des Vitart, alliée par les des Moulins à celle de Racine.

nier, il puisa directement aux sources vives de la Grèce, il le dut à Lancelot, que les jésuites appelaient « le chef de la secte helléniste » ; et M. Lemaistre enflamma de son ardeur éloquente un cœur ouvert à l'enthousiasme. Tandis que son adolescence, aussi candide que celle d'Éliacin, grandissait sous l'aile du Seigneur, la persécution menaçait les pieux solitaires. Trop jeune pour entrer dans la mêlée, le disciple de ces austères Joads épanchait en vers français ses tristesses indignées, témoin ce distique :

Quem dabis æterno finem, Rex magne, labori?
Quis dabitur bellis invidiæque modus?

dont il se souviendra sans doute en écrivant dans *Athalie* :

Combien de temps, seigneur, combien de temps encore
Verrons-nous contre toi les méchants s'élever?

Comme une colombe gémissante, sa rêverie soupirait, sous l'ombrage des grands bois, parmi les jardins et les prairies. Dans le voisinage de Pascal, et de son immortel pamphlet, l'accent des chœurs d'*Esther* semble animer déjà ces sept odes où bégaye une muse novice.

Au milieu de ces belles solitudes, dont il ressentait les douceurs jusqu'aux larmes, et tout en s'amusant à peindre avec émotion les reflets de la lumière sur l'étang, le vol de l'hirondelle qui en rase les eaux, le sillage argenté des poissons, les fleurs, et la rosée, il passait des journées à lire et à relire Euripide ou Sophocle. Non content de pratiquer ces maîtres qu'il doit égaler un jour, il échappe à la discipline un peu rude des *Messieurs* de Port-Royal par des excursions clandestines dans le domaine de l'imagination tendre, sa vraie patrie ; et, en dépit d'une surveillance sévère, il apprend par cœur *Théagène et Chariclée*, pastorale d'Héliodore, ce Florian de la Grèce.

Sa jeunesse. Ses préludes. — En octobre 1658, deux ans avant la dispersion des Petites Écoles, il alla faire son cours de logique au collège d'Harcourt, où des amitiés plus libres le détachèrent insensiblement de la tutelle janséniste. La passion des vers le tenta de plus en plus, dans un cercle de jeunes gens qui le mirent en goût de romans et de théâtre ; et la tutelle indul-

gente de son oncle Vitart, en relation avec les comédiens du Marais et qui avait même une pièce en portefeuille, n'était pas faite pour contrarier sa vocation poétique. En 1660, le mariage du roi lui inspirait un épithalame lyrique, *la Nymphe de la Seine*, pièce soumise à Chapelain, qui n'y trouva rien à reprendre que la présence des Tritons dans les eaux d'un fleuve. Une bourse de cent louis donnés sur la cassette royale ajouta plus de prix encore à ces éloges. Ce succès lui valut aussi des relations littéraires, en particulier avec La Fontaine, qu'il avait entrevu plus d'une fois à la Ferté-Milon où le fabuliste avait pris femme. Bref il y eut là toute une période juvénile et mondaine durant laquelle s'affaiblirent par degrés les impressions d'une éducation claustrale. S'il les oublia trop, il apprit en revanche à mieux connaître son cœur, ce qui n'était point indifférent à sa destinée prochaine.

Son imagination se dégourdissant de manière à inquiéter sa tante et ses amis de Port-Royal, ils s'entendirent pour le soustraire aux périls du siècle. On lui représenta vivement la nécessité de fixer son état; et, vers 1661, sa famille résolut qu'il partirait pour Uzès, où son oncle, le R. P. Sconin, chanoine régulier de Sainte-Geneviève, l'invitait par la perspective d'un bénéfice. Le voilà donc engagé dans la voie des honneurs ecclésiastiques, lisant saint Thomas par devoir, Virgile et l'Arioste par plaisir, fort ennuyé de la province, malgré les attentions que lui vaut sa petite renommée parisienne, craignant de gâter par le « galimatias » du Languedoc son pur français de la Ferté-Milon, et comparant à l'exil d'Ovide une retraite qu'il console par des visites à Nîmes *la polide*, par des chants furtifs, où se révèle la sensibilité d'un cœur inoccupé. Aussi, après avoir fait preuve de docilité, finit-il par perdre patience, et revenir à Paris, très décidé cette fois à suivre sa vocation vraie. Constatons toutefois qu'il finit par avoir son bénéfice, car il est désigné comme *prieur de l'Épinay*, dans le privilège d'*Andromaque*.

Deux odes, l'une sur *la Convalescence du Roi*, après sa rougeole (1663), et l'autre intitulée *la Renommée aux Muses*, furent les préludes d'un poète qui risquait de s'affadir dans la compagnie des beaux esprits, s'il n'avait eu la bonne fortune de se lier alors, par l'intermédiaire de l'abbé Levasseur, avec Boileau,

le plus judicieux des conseillers, et le plus solide des amis. Il est rare que le génie lui-même n'ait pas ses tâtonnements; or, parmi les jeux et les plaisirs auxquels il s'attardait, *la Thébaïde ou les Frères ennemis* (1664) fut le premier témoignage public d'un talent qui, ne connaissant ni son art, ni ses ressources, s'exerçait à des lieux communs de galanterie chevaleresque. Ce début n'était que du Corneille éventé, avec une forte mixture de l'*Antigone* de Rotrou. Rien de plus froid que le ridicule amour de Créon pour sa nièce Antigone. Mais, faute de mieux, le style avait de l'élégance et de la pureté. Dans son *Alexandre*, qui suivit de près (1665), et fut joué, non sans retentissement, par les troupes du Palais-Royal et de l'Hôtel de Bourgogne, brille aussi plus d'un heureux présage, en dépit d'un genre faux qui défigure l'histoire, et procède trop des romans de Mlle de Scudéry.

Sa brouille avec ses premiers maîtres. — Ce succès fut payé cher; car, tandis que Racine blessait Molière en lui retirant sa pièce pour la porter à une autre scène, il attristait sa tante la sœur Sainte-Thècle et se brouillait avec Port-Royal. Nicole, dans une de ses *Visionnaires*, lettres dirigées contre Desmarets de Saint-Sorlin, ayant traité « d'empoisonneurs publics » tous les auteurs dramatiques, l'oublieux disciple des maîtres les plus dévoués prit pour lui l'injure : il riposta avec autant d'esprit que d'ingratitude, et dans ses *Lettres* à l'auteur des *Hérésies imaginaires*, il fit rire aux dépens de celui qu'il appelait autrefois « son *cher papa* », Antoine Lemaistre. Ce fut une faute dont il se repentit plus tard : l'amour-propre aurait dû céder à la reconnaissance; mais il avait le premier mouvement irrésistible, et ce ne sera pas sans peine que Boileau coupera court à des représailles dont la vivacité trahissait un cœur trop irritable.

Andromaque (1667); avènement d'un nouvel idéal tragique. — Entre cette rupture et la réconciliation qui répara ces torts, s'écoulèrent dix années illustrées par maint chef-d'œuvre. Cette glorieuse période s'ouvrit en novembre 1667, par *Andromaque*, dont le triomphe, un instant contesté, ne tarda pas à égaler celui du *Cid* auprès d'une génération qui voulait avoir, elle aussi, son théâtre et son poète. Chimène n'eut pas

plus d'admirateurs que cette épouse et cette mère qui nous enchante par les habiletés innocentes de sa coquetterie vertueuse. Dès lors, Racine se voit définitivement adopté par la jeune cour, qui se plaît à l'opposer à Corneille, dont la défaite était d'ailleurs palliée par la fidélité chevaleresque de Mme de Sévigné et de Saint-Évremond, et devait être méchamment vengée par les cabales des Nevers, des Bouillon, etc. « Vive notre vieil ami! s'écrie Mme de Sévigné. Pardonnons-lui de méchants vers en faveur de divines et sublimes beautés. Racine fait des comédies pour la Champmeslé, non pour les siècles à venir. » Elle avoue pourtant qu'elle a « pleuré six larmes » à *Andromaque*; « plus de vingt » à *Bajazet*. Sous la fougue de sa tendresse jalouse se trahissent les craintes que lui cause une rivalité victorieuse. Elle parle bien des « vers transportants » de Corneille, mais n'y voit que des souvenirs de « *sa défunte verve* ». Saint-Évremond, lui non plus, ne voulut pas se rendre, tout en reconnaissant qu'« Andromaque a bien l'air des belles choses », et que c'est une pièce « fort au-dessus du médiocre ». Mais il eut beau rompre des lances, l'*Agésilas* (hélas!) ne put lutter même contre *Alexandre* (1665). A plus forte raison *Attila* succomba-t-il devant *Andromaque*, comme *Pulchérie* devant *Bajazet* (1672).

C'est donc un nouveau règne de la poésie dramatique qui commence : un héroïsme réduit à des proportions plus humaines, l'analyse des sentiments, la peinture de la passion et de toutes ses nuances, l'harmonie d'une perfection soutenue, l'équilibre d'un génie toujours égal à tous les sujets, tels sont les traits principaux d'un art singulièrement approprié au goût d'une société polie, et aux séductions d'une cour qui vit le cœur de Louis XIV aller de Mlle de la Vallière à Mme de Maintenon. Si Racine n'a pas la même puissance que Corneille, sa noblesse élégante et aisée nous conduit, sans secousse ni chute, jusqu'à un sublime moins élevé sans doute, mais plus naturel et plus accessible : car ses facultés obéissent à une raison toujours lumineuse; il possède la retenue dans la force, et ne cesse de se développer par un progrès constant qui lui permet d'exceller en tout ce que tente la souplesse de son invention.

Parmi les surprises qui l'attestent, n'oublions pas *les Plai-*

deurs (1668), dont l'occasion fut un procès qu'un chanoine régulier intenta à Racine, au sujet du susdit prieuré de l'Epinay, procès auquel personne n'entendit rien, qui amena le désistement de Racine et sa vengeance poétique. Bien que dépourvu d'intrigue, ce badinage n'a-t-il pas l'étincelante gaîté du détail, la verve de la plaisanterie, et un entrain tout gaulois dans cette foule de vers si naturels qu'ils sont restés proverbes? Il y a tout un coin inaperçu, dans lequel nous retrouvons le lecteur de Rabelais, de Marot, de Scarron, et celui qui tenait sa place, *inter pocula*, aux cabarets de *la Croix de Lorraine* ou du *Mouton blanc*, entre Chapelle et La Fontaine. L'enjoûment lui réussissait donc aussi bien que le pathétique; ses épigrammes, ses lettres à Nicole et sa préface de *Britannicus* témoignèrent même trop vivement qu'il aurait pu rivaliser avec Aristophane.

Vue d'ensemble sur son théâtre. — Mais son génie si tendre, malgré d'âpres saillies, préféra la peinture des faiblesses qu'il connaissait par expérience. Sans caractériser toutes ses tragédies, groupons-les suivant les affinités qui les rapprochent.

Les unes ont été puisées aux sources grecques; or ses prédilections s'adressèrent surtout à Euripide, qui, par son intelligence de la passion, flattait chez Racine les secrètes complaisances de sa curiosité psychologique. Telles furent *Andromaque* (1667), *Iphigénie* (1674) et *Phèdre* (1677). Tout en s'inspirant de ses modèles, il accommodait ses emprunts à la délicatesse du sentiment chrétien, et aux habitudes raffinées de son siècle : car les anciens ne se doutaient guère que l'amour pût suffire à l'intérêt d'un drame. Celui d'Antigone et d'Hémon, dans l'*Antigone* de Sophocle, tout violent qu'il soit, reste épisodique, et dans l'*Hippolyte*, Phèdre elle-même n'est que la victime d'une vengeance divine qui la livre en proie à un délire voisin de la folie. La femme païenne jouait un rôle trop effacé, trop discret et trop austère, pour tenir sur le théâtre un personnage principal. Or, chez Racine, les héroïnes ont une importance souveraine, qui correspond aux mœurs dont il avait le spectacle sous les yeux.

La seconde classe de ses œuvres comprend des sujets historiques : *Britannicus* (1669), énergique tableau qui représente la Rome des Césars, au moment où le monstre se déclare dans Néron; *Bérénice* (1670), cette élégie dont les allusions transpa-

rentes rappelaient à Louis XIV plus d'un souvenir personnel et notamment son inclination, contrariée par la politique de Mazarin, pour Marie de Mancini, et aussi peut-être pour Henriette d'Angleterre, du moins si l'on veut en croire Voltaire; *Bajazet* (1672), nouveauté hardie qui, pour la première fois, et grâce à l'éloignement du lieu de l'action, affronte une aventure moderne : *Mithridate* (1673), où Corneille est égalé par la majesté de quelques scènes politiques, et surpassé par la grâce incomparable de Monime, ce type idéal de l'amour contenu, par laquelle Pauline seule, dans tout son théâtre, n'est pas éclipsée.

Réception à l'Académie française (1673). Phèdre (1677). Nommé historiographe du roi, il renonce au théâtre. Sa conversion. — A une telle renommée nulle jalousie n'aurait pu fermer l'Académie française; et succédant à La Mothe Le Vayer, Racine y entrait, le 12 juillet 1673, le même jour que Fléchier. Il était donc en pleine possession de sa gloire lorsque, à trente-sept ans, il se décida tout à coup au silence et à la retraite, l'année même où Saint-Évremond constate que Racine est préféré à Corneille et que les caractères l'emportent sur les situations. Ce découragement subit, on l'attribue généralement aux dégoûts que lui causèrent les indignes cabales formées à l'Hôtel de Bouillon contre la plus belle de ses tragédies. Sans doute ce scandale dut le rebuter; mais dans ses tristesses il faut faire plus de part encore aux scrupules chrétiens d'une âme qui, désenchantée par bien des amertumes, n'aspirait plus qu'à la paix intérieure. N'eût-il pas songé à se faire chartreux, si son confesseur ne lui avait sagement conseillé le mariage? Il obéit à ce conseil, et, le 1er juin 1677, il épousa Catherine de Romanet, âgée de vingt-cinq ans, fille d'un ancien *maïeur* (maire) de Montdidier, orpheline de bonne famille, mais de fortune modeste, qui se doutait à peine de ce qu'était un vers, et qui avait bien entendu un peu parler des tragédies de son mari, mais n'en lut jamais une seule, au témoignage de son propre fils Louis Racine.

Sa conversion accomplie, il s'empressa de solliciter le pardon de ses anciens maitres, qui le reçurent à bras ouverts, grâce à Boileau dont l'amitié ménagea ce rapprochement. Dès lors, sa famille, Port-Royal et Versailles furent les seules affec-

tions entre lesquelles se partagea sa vie. Nommé historiographe du Roi, en 1677, ce qui faisait dire à Mme de Lafayette : « On a tiré Racine de la poésie où il était inimitable pour en faire, à son malheur et au nôtre, un historien très imitable », il vit même dans l'honneur de ce choix comme un coup du ciel qui le sauvait du théâtre.

Esther et Athalie (1689, 1691). — Mais il comptait sans Mme de Maintenon, qui, vers 1688, après une représentation d'*Andromaque* jouée dans les classes de Saint-Cyr, s'alarma du talent déployé par ses jeunes filles, et offrit à Racine l'occasion d'essayer, sans infraction faite à ses vœux pénitents, les ressources d'un génie renouvelé par l'inspiration religieuse. On sait le reste. *Esther* (1689) et *Athalie* (1691) prouvèrent, par une merveilleuse métamorphose, qu'après avoir le premier traité supérieurement l'amour dans la tragédie, il était aussi le premier qui sût s'en passer sans le moindre dommage. Ces deux pièces ne devaient point avoir même fortune. L'une devint l'affaire la plus sérieuse de la cour; mais l'autre, condamnée au huis clos, ne fut guère qu'un événement de couvent. Malgré les suffrages de Boileau, Racine ne put prendre son parti de ce qu'il regardait comme un échec; et renonçant pour jamais aux « ouvrages de longue haleine », il ne se consacra plus qu'à ses devoirs d'historiographe qu'il voulait remplir en conscience, et aux douceurs des affections domestiques dont témoignent ses lettres touchantes. Comme il prenait tout à cœur, il se mit à faire un résumé du traité de Lucien sur la manière d'écrire l'histoire, à extraire Mézerai, Siré, à dépouiller toutes sortes de mémoires, à transformer sa sinécure en un dur labeur. Tout ce zèle n'empêcha pas qu'on se moquât beaucoup des deux poètes historiographes. On lit dans Mme de Sévigné : « Ils suivent la cour, plus ébaubis que vous ne le sauriez penser, à pied, à cheval, dans la boue jusqu'aux oreilles. Ils font leur cour par l'étonnement qu'ils témoignent. » Racine s'occupa loyalement de son office; mais ses manuscrits périrent dans l'incendie de la maison de Valincourt, en 1726. Son histoire de Port-Royal nous fait regretter vivement cette perte.

L'homme. Le cœur de Racine. — Les lettres justifient ce qu'écrit son fils en ses mémoires : « Mon père était tout senti-

ment et tout cœur ». Oui, sa correspondance nous fait aimer l'homme autant que nous admirons le poète. Quelle simplicité dans cet intérieur si bien gouverné par les sages conseils, la tendresse et la piété! Il y a dans l'accent du père des inquiétudes et des larmes qui semblent le privilège des mères. Son foyer comptait sept enfants, deux fils et cinq filles. Il est aussi intéressant qu'édifiant de le voir entrer dans le détail de cette éducation qu'il surveillait de si près, avec une sollicitude tout ensemble austère et indulgente. S'il garda son autorité, les épanchements intimes n'en souffrirent pas. Il priait plus qu'il n'exigeait, et ses douces remontrances ne visaient qu'à former des esprits sérieux, des consciences chrétiennes. « Songez, écrit-il à son cher Jean-Baptiste, que notre ambition est fort bornée du côté de la fortune; la chose que nous demandons du meilleur cœur au bon Dieu, c'est qu'il vous fasse la grâce d'être homme de bien. » Ses leçons et ses exemples portèrent leurs fruits, et l'aîné de ses fils devint tel qu'il l'avait désiré [1]. Quant au dernier, Louis Racine (son petit *Lionval*), qui n'avait que sept ans à la mort de son père, nous savons qu'il fit modestement honneur à un nom si difficile à soutenir. De ses filles, une seule se maria, Marie-Catherine, et devint Mme Collin de Morambert. Il l'aimait entre toutes; car elle tenait de lui par l'ardeur d'une âme sensible et mobile qui avait hésité longtemps entre le monde et le cloître. Une autre, Anne-Nanette, prit le voile aux Ursulines de Melun, sacrifice douloureux pour celui qui écrivait, le soir de la cérémonie : « Je n'ai cessé de sangloter, et cela n'a pas peu contribué à déranger ma faible santé [2] ». Pourtant, il bénit Dieu qui l'avait voulu.

Port-Royal était aussi le centre de ses pensées, surtout depuis qu'il y avait du courage à déclarer des sympathies ouvertes pour les persécutés. Au risque de déplaire, il s'employa donc de son mieux en leur faveur. S'il ne put empêcher l'exil du grand Arnauld, seul du moins, parmi les amis du dehors, il ne

1. Gentilhomme ordinaire du roi en 1695, il travaillait aux bureaux de M. de Torcy, ministre des affaires étrangères, qui l'envoya à la Haye, près de l'ambassadeur de France.

2. Il avait besoin de s'attendrir : « Il allait aux vêtures, dit Mme de Sévigné, parce qu'il voulait pleurer .

craignit pas d'assister au service funèbre qui réunit le troupeau dispersé, le jour où le cœur du proscrit fut rapporté de la terre étrangère.

Racine et Louis XIV; sa disgrâce, sa fin. — On voulut bien fermer les yeux à Versailles. Car Louis XIV éprouvait pour Racine une sincère affection. Il y avait entre eux une sympathie naturelle qui semble se révéler jusque dans la ressemblance des traits. Aussi le poète fut-il l'objet d'une faveur qui fit bien des jaloux. Le souverain le garda plus de vingt ans près de sa personne; et, quand il était malade, il n'eut pas d'autre lecteur pour distraire son royal ennui. Racine avait son appartement à Versailles; il était de tous les Marly; au cours d'une maladie qui ôtait le sommeil à Louis XIV, il couchait dans sa chambre, et lui lisait les *Vies de Plutarque*. Ces honneurs enviés n'allaient point à un ingrat : car, sans être courtisan, ni profiter de son crédit pour pousser les siens, Racine eut le droit d'écrire à Mme de Maintenon : « Dieu m'a fait la grâce de ne jamais rougir ni du Roi, ni de l'Évangile ». Avec son agrément, sa parole engageante, sa physionomie noble et fine, il ne pouvait manquer d'enchanter le maître, et Dangeau ne fit que lui rendre justice en disant : « Je n'ai jamais connu d'homme qui eût autant d'esprit que celui-là ». Sainte-Beuve n'exagère pas non plus quand il écrit que le culte de Louis XIV « hérita, dans l'âme de Racine, de toutes ses autres passions profanes ».

Aussi la plus cruelle de ses afflictions fut-elle le refroidissement qu'il prit pour une disgrâce, ce qui hâta sa fin. Il était d'une sensibilité extrême, et aussi, querelles littéraires à part, d'une bonté charmante. Au retour d'une magnifique revue, il s'écriait : « J'eusse voulu que tous les gens que je voyais eussent été chacun dans leur chaumière et leur maison, avec leurs femmes et leurs enfants, et moi dans ma rue des Maçons avec ma famille ». Cependant, nous ne devons pas exagérer la portée du mécontentement dont il fut victime. On a raconté qu'un jour, Mme de Maintenon, lisant un mémoire[1] sur les

1. Vauban eut le même malheur. Racine le connaissait intimement. Ce grand homme de guerre mit beaucoup de bonne grâce à l'initier aux détails techniques dont l'historiographe avait besoin. Il lui fit, comme à un ami sûr, confidence de ses tristesses politiques. (Voy. la lettre de *Vauban à Racine*, 13 septembre 1697, édition des *Grands Écrivains*, t. VII, p. 180 et suiv.)

misères du peuple, fut surprise par le roi; et que, pressée d'en dire l'auteur, elle eut la double faiblesse de nommer Racine, et de ne pas défendre celui que son aveu compromettait. Ce qui est certain, c'est que le poète fut jusqu'à la fin de tous les voyages officiels. S'il ne suivit pas la cour au camp de Compiègne, en août 1698, son abstention était volontaire. La veille même de sa mort, le 30 janvier 1699, il se préparait à partir pour Marly. Il n'y eut donc pas, comme le veut la légende, un de ces brusques coups de foudre qui brisent une situation acquise. Quant au mémoire lui-même, il pourrait bien n'avoir été qu'une demande de dégrèvement sur la taxe extraordinaire qui venait d'être imposée aux charges de secrétaire du roi, dont Racine était l'un des titulaires depuis 1696. On l'aurait blâmé d'avoir fait remettre son placet par l'archevêque de Paris, et usé d'influences qui semblaient forcer la main à Louis XIV. On suppose que le réclamant fit accessoirement quelque digression contre le fléau de la fiscalité, ce qui expliquerait ce mot du souverain : « Croit-il tout savoir? et, parce qu'il est grand poète, veut-il être ministre? »

Quoi qu'il en soit d'une tradition de famille dont son fils s'est fait l'écho, mais contre laquelle il y a des doutes graves, on ne contestera pas qu'il eut le malheur de déplaire, et qu'une imprudence servit de prétexte à quelque mauvaise humeur contre un serviteur depuis longtemps suspect de plaindre et de secourir la maison opprimée, où son enfance avait appris à aimer et servir Dieu. N'avait-il pas dû se justifier d'avoir écrit l'*Histoire abrégée de Port-Royal*, dans une lettre qui nous fait peine à lire? Son jansénisme qu'on tolérait auparavant fit alors froncer le sourcil à son ombrageux protecteur; et, bien que tout se soit réduit à une réserve silencieuse, il n'en fallut pas davantage pour que ce changement fit une blessure mortelle à un cœur qui ne sentait rien à demi.

Toujours est-il qu'à dater de cette heure, la maladie de foie dont il souffrait empira très rapidement. Frappé à mort par un regard un peu trop sévère de ce Roi qu'il aimait sans la moindre arrière-pensée d'ambition, il vit approcher sa fin avec une religieuse fermeté. « Il vous aurait édifié, le pauvre homme, écrit Mme de Maintenon, si vous aviez vu son humilité et son

repentir sur la recherche d'esprit. Il ne demanda point un directeur à la mode, mais il ne vit qu'un bon prêtre de sa paroisse. » Entouré de ses fils, après avoir fait ses adieux à Boileau auquel il dit : « C'est un bonheur pour moi de mourir avant vous », il expira, le 21 avril 1699, entre trois et quatre heures du matin, en sa maison de la rue des Marais, à cinquante-neuf ans [1]. Dans son testament, par un codicille dat du 10 octobre 1698, il demandait à être inhumé dans le cimeé tière de Port-Royal des Champs, au pied de la fosse de M. Hamon, volonté suprême qui ne put être exécutée qu'avec une permission expresse du roi, et encore l'inhumation se fit-elle, faute de place, au-dessus de la fosse de M. Hamon. « En cela, dit Saint-Simon, il ne fit pas sa cour, mais un mort ne s'en soucie guère. » La première fois que Boileau reparut à Versailles, après ce deuil, Louis XIV, qui était pourtant « accoutumé aux pertes », selon le mot de Saint-Simon, et traitait par des parties de chasse le peu de douleur qu'il en pouvait éprouver, cria au poète, du plus loin qu'il l'aperçut : « Despréaux, nous avons beaucoup perdu, vous et moi, à la mort de Racine. — Tout ce qui me console, sire, répondit Despréaux, c'est que mon ami a fait une fin très chrétienne, quoiqu'il craignît extrêmement la mort. — Je le sais, répliqua le Roi, et cela m'a étonné; car je me souviens qu'au siège de Gand, vous étiez le brave des deux. » La veuve et les enfants du poète eurent une pension de deux mille livres. Le 2 décembre 1711, ses restes furent transportés à l'église de Saint-Étienne du Mont « derrière le chœur, à côté gauche de la tombe de M. Pascal ». On ne fit pas même suivre sa dépouille de la pierre tumulaire où était gravée son épitaphe, laissée parmi les ruines de l'abbaye dévastée. Transportée à l'église de Magny-Lessart, cette pierre fut retrouvée en 1808, devant le maître-autel, où elle servait de dallage. Dix ans après, le 21 avril 1818, on la déposa à Saint-Étienne du Mont, le jour anniversaire de la mort de Racine. Sa veuve était décédée en 1732, à quatre-vingts ans ; elle fut ruinée dans la banqueroute de Law,

1. On trouvera, dans l'album de l'édition des *Grands Écrivains* (Hachette) une vue de la maison de la rue des Marais, aujourd'hui rue Visconti, n° 13. où il habita, depuis 1692 jusqu'à sa mort.

désastre qu'elle supporta « avec sa tranquillité ordinaire ». Les descendants de Racine, par son fils et sa fille, Louis Racine et Mme de Morambert, sans compter ceux de sa sœur, Mme Rivière, sont encore nombreux.

LA THÉBAÏDE OU LES FRÈRES ENNEMIS

(1664)

I. — Faits historiques.

Choix du sujet. — Racine n'avait que vingt-quatre ans, et ne s'était fait connaître qu'à la Cour par deux essais de poésie officielle, *la Nymphe de la Seine* et *la Renommée aux Muses*, lorsque la gloire du théâtre tenta l'ambition de ce bel esprit encore ignorant de son génie propre, mais impatient de conquérir la renommée par les voies les plus rapides. Ses débuts furent *la Thébaïde ou les Frères ennemis*. Cette pièce se produisit pour la première fois, le vendredi 20 juin 1664, sur la scène du Palais-Royal par la troupe de Monsieur dont Molière était le chef. Imprimée quelques mois après, elle fut dédiée au duc de Saint-Aignan, académicien et pair de France, un des boute-en-train des fêtes et des mascarades de la cour, en dépit de la cinquantaine bien sonnée, peut-être l'original de l'Oronte du *Misanthrope*, qui rimait à la façon de Benserade, et se plaisait à protéger les gens de lettres. Ce fut un succès d'estime. Il y eut environ seize représentations, dont quelques-unes devant le roi, à Fontainebleau, à Villers-Cotterêts et à Versailles, ce qui flatta singulièrement l'amour-propre d'un poète tout jeune encore. Malgré son âge, il eut même la bonne fortune d'encourir des inimitiés jalouses, s'il faut en croire des plaintes où se mêlèrent peut-être les récriminations du grand homme toujours inquiet pour ses lauriers, et trop porté à voir des ennemis dans tous ceux qui ne l'applaudissaient pas sans réserve.

On s'est demandé d'où lui vint le choix de ce sujet. Sa préface, qu'il ne publia qu'en 1676, nous apprend que des « personnes d'esprit », ayant goûté son talent, lui proposèrent l'idée de cette tragédie. On ajoute même, sur la foi de Grimarest et de Lagrange-Chancel, écrivains d'autorité suspecte, que Molière traça le plan de l'œuvre, et en pressa vivement l'exécution. Il n'aurait laissé que cinq ou six semaines pour la mener à fin, si bien que Racine, pris de court, se serait vu réduit à s'approprier plusieurs scènes de l'*Antigone* composée par Rotrou, en 1638. Nous doutons fort de cette tradition qu'ont accréditée les Frères Parfaict, dans leur *Histoire du Théâtre français*, d'ailleurs si précieuse. Elle est du moins démentie par trois lettres que Racine adressait, en 1663, à son ami Le Vasseur; car elles prouvent que la pensée de la pièce remontait au séjour d'Uzès, comme le confirme Louis Racine dans une note sur une lettre de son père, en novembre 1663, où il dit formellement : « Il se préparait à faire jouer *les Frères ennemis* qu'il avait composés en Languedoc ». C'était même à l'Hôtel de Bourgogne, rival de la troupe de Molière, qu'il les destinait, ce qui augmente encore l'invraisemblance de la légende. S'il s'adressa ensuite à la troupe de Molière dont il était l'ami, ce ne fut qu'après des retards qui lassèrent sa patience. Il nous suffira donc de rappeler que le disciple de Port-Royal avait étudié de près les tragiques grecs, et en particulier Euripide, ainsi que l'attestent des notes écrites de sa main sur les marges d'un exemplaire des *Phéniciennes* que conserve la Bibliothèque publique de Toulouse, dite du Collège royal.

Sources antiques : Eschyle; les Phéniciennes d'Euripide; la Thébaïde de Sénèque. — Eschyle avait été le premier à célébrer sur la scène les malheurs d'Œdipe et de sa race. De la trilogie [1] qu'ils lui inspirèrent, un seul drame nous reste, celui des *Sept Chefs devant Thèbes*. On sait qu'avant de partir pour l'exil, l'époux incestueux de Jocaste foudroya ses fils ingrats d'une imprécation qui, prenant souffle et vie, devint comme une divinité vengeresse. Leur faute initiale, πρώταρχος ἄτη, a

1. *Laïus*, *Œdipe*, *les Sept Chefs* : la tétralogie était complétée par le drame du *Sphinx*.

engendré l'Erinnye qui, s'abattant sur Étéocle et Polynice, en fit des Caïns possédés par une fureur fratricide. Cette tragédie, « toute pleine de l'haleine d'Arès », selon le mot de son auteur dans *les Grenouilles* d'Aristophane, ressemble à un bas-relief qui offrirait à nos yeux d'un côté une vierge plaintive, de l'autre deux guerriers s'entre-tuant corps à corps, et, au centre, des combats enveloppant une ville au front crénelé. La haine des frères ennemis n'est qu'un épisode de cette sombre épopée. Le dévoûment de leur admirable sœur disparaît aussi dans l'effroi de la Cité maudite où se consomme le destin des Labdacides. Si le chœur joue le principal rôle dans ce duel sinistre dont il est le témoin, c'est que le poète est proche encore du temps où le drame restait engagé dans le dithyrambe sacré.

Il n'en est plus ainsi d'Euripide. Ses *Phéniciennes* sont vraiment un chef-d'œuvre pour qui considère les difficultés d'un sujet où l'horreur était inévitable, mais où elle devait être tempérée par de généreuses émotions. Ici, tous les personnages nous intéressent, même Étéocle et Polynice ; car le parjure de l'un est atténué par son patriotisme, et l'autre mérite encore des sympathies par la justice de sa cause, par ses regrets ou ses remords. Jocaste est, elle aussi, attendrissante et pathétique dans la dignité de son désespoir et de son amour maternel. Jamais poète n'a plus vivement exprimé la force et la grandeur de ces affections domestiques dont la douceur fait un touchant contraste avec les éclats d'une rage sacrilège. Tous les cœurs sont émus par les larmes d'Antigone, et l'héroïsme ingénu de sa piété fraternelle. Enfin, l'on a pitié du vieil Œdipe, lorsque, sortant de sa prison, il bénit de ses mains défaillantes le cadavre de son fils, et, sous la garde de sa consolatrice, part pour l'exil où l'attendent de nouvelles misères.

Avec *la Thébaïde* de Sénèque nous retrouvons les mêmes noms ; mais ce ne sont plus les mêmes caractères. Tous ces héros deviennent des stoïciens qui conversent ou discutent par aphorismes ; ils sentent l'École, ils font des sermons philosophiques, ils se démènent, ils s'exaltent, ils étalent leurs vertus comme leurs forfaits. Tandis que l'Œdipe grec, victime d'un injuste destin, ne parle de ses malheurs qu'avec une honte secrète et une sorte de crainte religieuse, l'Œdipe romain s'enor-

gueillit du parricide, et se décore de l'inceste comme d'un affreux privilège. Lorsqu'un envoyé de Thèbes le supplie de réconcilier ses fils, il lui répond : « Quoi! il y a des crimes à commettre, et je les empêcherais! Il y a du sang à verser,... le sang le plus cher, et je l'interdirais! Non! non!... Mes enfants me suivent dans la carrière; je reconnais ma race; je les approuve, et je les exhorte à ne pas dégénérer de leur père. » Comme Antigone insiste pour qu'il se fasse l'arbitre de la paix, il s'écrie : « Ce n'est pas assez de la guerre civile : il faut que le frère s'élance contre son frère »; et, s'il n'était aveugle, il irait lui-même défier ses fils; car il demande des armes pour courir à l'ennemi qu'il exècre. Jocaste est moins odieuse, mais aussi ridicule, quand elle conseille à Polynice d'aller conquérir un royaume en Asie, au lieu de s'obstiner au siège de Thèbes, ou bien lorsque, voulant le consoler, elle lui dit : « Ne crains rien, Étéocle ne sera que trop puni : *il régnera* [1] ». De pareils traits suffisent à juger cet exercice de vaine rhétorique; fâcheux exemple qui égara l'émulation de Racine, comme celle de Garnier et de Rotrou [2].

II. — Étude littéraire.

Imitation déclamatoire et romanesque. Racine disciple de Corneille. Les caractères. — Il ne faudrait pas en effet croire sur parole la préface où, parlant de Sénèque avec un extrême dédain, Racine se flatte de n'avoir suivi que les traces d'Euripide. Disons plutôt qu'il défigure étrangement son modèle. Sans le prouver par l'analyse détaillée d'une action d'ailleurs assez régulièrement conduite, signalons-y du moins des ten-

1. Racine paraphrase ainsi cette pensée :

> Si vous lui souhaitez en effet tant de mal,
> Élevez-le vous-même à ce trône fatal.
> Ce trône fut toujours un dangereux abîme;
> La foudre l'environne, aussi bien que le crime.
> (Acte IV, sc. III.)

2. Rotrou faisait mourir les deux frères dès le commencement de son troisième acte. « Le reste, dit Racine, était une autre tragédie où l'on entrait dans des intérêts nouveaux. Il avait réuni dans une seule pièce deux actions différentes, dont l'une sert de matière aux *Phéniciennes* d'Euripide, et l'autre à l'*Antigone* de Sophocle. »

dances déclamatoires et des couleurs romanesques, dont le goût procède bien plus de Rome que de la Grèce. Les deux frères sont métamorphosés en fous furieux qui meurent sans nous coûter une larme. La sottise de Créon égale sa noirceur, et ses soupirs amoureux le rendent grotesque. Par la froideur d'une fade galanterie, Hémon et Antigone perdent aussi le charme qui s'attache à la jeunesse et à l'infortune. L'inexpérience d'un débutant se trahit encore par une effusion de sang qui impatiente, au lieu d'émouvoir. Le jeune poète est sans pitié. Il condamne à mort tous ses héros, même l'invisible Ménécée. C'est à peine s'il fait grâce aux confidents. En résumé, l'intérêt manque à cette œuvre artificielle, où des éléments disparates sont combinés par un talent qui emprunte à ses maîtres leurs défauts plus que leurs qualités. C'est ainsi que, visant à la concision et à l'énergie de Corneille, le poète débutant se raidit comme un enfant qui tend ses muscles, et enfle sa voix jusqu'à l'emphase.

Ce sont, comme dans son modèle, de longs monologues, des stances analogues à celles de *Polyeucte* et d'*Héraclius*, des maximes gratuitement odieuses, et des raisonnements alambiqués. Ainsi Jocaste parle à ses fils à peu près comme Sabine à son époux et à son beau-frère, et elle s'ingénie en arguments subtils, pour leur prouver qu'ils doivent la tuer.

D'ailleurs les caractères sont à l'unisson du reste, ou violents, ou faux. Voilà pourquoi les deux frères n'inspirent ni terreur, ni pitié. Pourtant nous préférons encore la monotonie de leur haine, furieuse chez Étéocle, plus fière chez Polynice, à l'ambitieuse hypocrisie de Créon qui, pour usurper le trône d'Œdipe, fomente la discorde entre ses neveux. Ce Créon est comme la caricature de ces héros cornéliens qui professent avec ostentation les plus détestables maximes. Si encore il se contentait d'afficher sa scélératesse! Mais à l'odieux de ses forfanteries s'ajoute le ridicule d'une passion sénile. Tout en travaillant à brouiller des prétendants, et à les perdre l'un par l'autre afin de leur succéder, le voilà qui s'enflamme pour Antigone, comme Maxime pour Émilie, et qui devient le rival de son fils, comme l'Harpagon de Molière. Ménécée s'est sacrifié pour apaiser la colère des Dieux, son frère Hémon a succombé sous les coups des ennemis qu'il veut séparer, Étéocle et Polynice se sont

mutuellement égorgés, Jocaste elle-même n'a pu survivre à tant de deuils, et c'est alors, au milieu de tous ces cadavres, que, malgré son âge, Créon met son cœur aux pieds de sa nièce Antigone, laquelle ne lui répond qu'en allant se tuer à son tour. Cependant Créon, qui n'a pas le courage d'en faire autant, se borne à dire, en poussant de grands cris, qu'il ira « chercher le repos aux Enfers ». Quelle pièce résisterait à une scène de cet acabit, et dans le dernier acte?

Épisode d'Hémon et d'Antigone. Préludes d'une vocation qui s'annonce. Indécision d'un début. — Mais ne soyons pas trop sévères pour des travers imputables à l'esprit d'un temps où il n'était pas permis de faire une tragédie sans amour. Reconnaissons plutôt que Racine avoua son tort, lorsqu'il écrivit plus tard : « Les tendresses et les jalousies des amants ne sauraient trouver que fort peu de place parmi les horreurs qui composent l'histoire d'Œdipe et de sa malheureuse famille ».

S'il avait osé, il se serait donc abstenu de peindre l'épisode d'Hémon et d'Antigone. Mais il crut devoir céder à l'usage. Sophocle semblait l'y autoriser, par le souvenir de la mémorable scène où Hémon, ne pouvant réussir à défendre Antigone contre son père, se tue sur le tombeau de son amante. C'est le premier exemple, au théâtre, d'un suicide inspiré par l'amour. Il est vrai que la mort seule de ce malheureux amant témoigne de sa passion ; car jusqu'alors il semblait moins soucieux de sauver une fiancée que de protester contre un arrêt tyrannique. Il parlait à Créon en tribun plus qu'en soupirant. On saurait à peine son secret s'il n'avait pas voulu, comme un autre Roméo, partager le sort de Juliette. Aussi chercherions-nous vainement chez les Grecs ces longs entretiens où deux cœurs se confient leurs chagrins et leurs joies ; car les habitudes de la vie antique ne comportaient guère ces épanchements. Mais Racine suivit d'autant plus volontiers la mode du jour qu'elle était d'accord avec son penchant secret, comme avec son instinct dramatique. Saluons donc dans Hémon la première apparition de ces platoniques amants qui, toujours prêts à mourir sur un signe de l'inhumaine, vont accourir de l'Inde, de la Grèce, de l'Italie ou de la Turquie, pour gémir en des élégies harmonieuses[1]. Si ces

1. Alfieri, traitant le même sujet, a retranché ces fadeurs. Il faut lui en savoir

fadeurs nous ennuient dans *la Thébaïde*, nous aurons cependant quelque clémence pour une erreur où nous reconnaissons la voix de Racine, ne fût-ce que dans la grâce de ces vers prononcés par Hémon :

Un moment loin de vous me durait une année;
J'aurais fini cent fois ma triste destinée,
Si je n'eusse songé jusques à mon retour
Que mon éloignement vous prouvait mon amour.
(Acte II, sc. I.)

Antigone a plus de douceur encore, lorsqu'elle module cette variation sur le même motif :

Je m'en souviens, Hémon, et je vous fais justice :
C'est moi que vous serviez, en servant Polynice;
Il m'était cher alors, comme il est aujourd'hui,
Et je prenais pour moi ce qu'on faisait pour lui.
Nous nous aimions tous deux dès la plus tendre enfance,
Et j'avais sur son cœur une entière puissance.
Je trouvais à lui plaire une extrême douceur,
Et les chagrins du frère étaient ceux de la sœur.
Ah! si j'avais encor sur lui le même empire,
Il aimerait la paix pour qui mon cœur soupire;
Notre commun malheur en serait adouci :
Je le verrais, Hémon; vous me verriez aussi.
(Acte II, sc. I.)

C'est déjà comme un prélude aux harmonies qui allaient suivre. Ailleurs nous admirons aussi l'adresse d'une plume habile au pastiche. On croirait entendre un héros de Corneille, lorsque Créon dit à Jocaste :

On ne partage pas la grandeur souveraine;
Et ce n'est pas un bien qu'on quitte et qu'on reprenne....

gré; mais, pour être moins galant, son Hémon n'est pas plus Grec. Car il ne conserve aucun respect pour son père. Il le brave d'une voix menaçante. On peut même craindre sérieusement qu'il ne devienne parricide! L'Antigone italienne manque aussi à toutes les convenances qui étaient sa grâce. C'est une héroïne altière et inflexible. Lorsque Créon lui offre, avec son pardon, la main de son fils, elle repousse ses avances comme un outrage.

En revanche, Alfieri nous intéresse au sort de Polynice. S'il s'est d'abord montré trop défiant envers sa mère et sa sœur, il déteste sa violence, au moment où il revient blessé, mais vainqueur, près d'Étéocle mourant. Il se jette alors aux genoux de son frère, avec Antigone et Jocaste, pour lui demander son pardon. Étéocle ne répond que par un coup de poignard, en disant : « Je me suis vengé, je meurs, et je te hais », et Polynice s'écrie : « Le châtiment est égal au crime. Je meurs, et je te pardonne. »

L'intérêt de l'État est de n'avoir qu'un roi,
Qui, d'un ordre constant, gouvernant ses provinces,
Accoutume à ses lois et le peuple et les princes.
Ce règne interrompu de deux rois différents,
En lui donnant deux rois, lui donne deux tyrans....
Ce terme limité que l'on veut leur prescrire
Accroît leur violence, en bornant leur empire.
(Acte I, sc. v.)

L'influence du maître est encore plus sensible quand Polynice juge ainsi les menées d'Étéocle :

Esclave de son peuple, et tyran de son frère,
Pour commander tout seul, il veut bien obéir,
Il se fait mépriser, pour me faire haïr.
Ce n'est pas sans sujet qu'on me préfère un traître :
Le peuple aime un esclave, et craint d'avoir un maître.
(Acte II, sc. III.)

En retour, Étéocle exprime avec puissance l'aversion des deux frères, lorsqu'il dit à Créon :

Dans les flancs de ma mère une guerre intestine
De nos divisions lui marqua l'origine.
Elles ont, tu le sais, paru dès le berceau,
Et nous suivront peut-être encor dans le tombeau.
(Acte IV, sc. I.)

Enfin, il y a plus que des espérances dans le récit du combat et dans la scène de menaces qui prépare le dénoûment. Si ce coup d'essai n'annonce pas l'originalité de l'invention dramatique, il permet donc de pressentir les mérites d'un écrivain qui va bientôt sortir de pair, et inaugurer, avec un éclat sans pareil alors, la période de gloire littéraire, à laquelle convient plus qu'à toute autre le titre un peu trop prodigué de Siècle de Louis XIV, c'est-à-dire l'heure décisive où le jeune roi encourage les grands débuts [1].

1. Bossuet prêche le *Carême du Louvre*, en 1662. Bourdaloue arrive à Paris en 1669. Les *Maximes* de La Rochefoucauld paraissent en 1665. Les *Précieuses* datent de 1659, et l'*École des femmes* de 1662. Les six premiers livres de La Fontaine sont publiés en 1668. De 1660 à 1665, Boileau écrit ses premières satires.

ALEXANDRE LE GRAND

(1665)

I. — Faits historiques.

Rupture de Racine et de Molière. Amour-propre irascible. — Une fois la carrière ouverte, Racine s'y élance avec une ardeur passionnée. Quelques mois après *la Thébaïde*, une seconde tragédie était presque achevée : car, dès le commencement de l'année 1665, plus de trois actes purent en être lus, à l'Hôtel de Nevers, chez Mme du Plessis-Guénégaud, devant La Rochefoucauld, Mme de la Fayette, Mme de Sévigné, sa fille, Pomponne et Boileau. Intitulé d'abord *Comédie de Porus* — c'est du moins ainsi que l'appelle Pomponne qui, dans une lettre à Arnauld d'Andilly, raconte cette lecture, — puis *Alexandre le Grand*, ce nouvel essai recueillit des applaudissements qui excitèrent la vive impatience du public, comme en témoigne la Gazette rimée de Subligny disant, le 29 novembre, dans sa *Muse de la Cour* :

> Si bientôt le grand Alexandre,
> Ouvrage, dit-on, sans égal,
> Ne se joue au Palais-Royal,
> Je crains, pour se trop faire attendre,
> Que ce héros s'en trouve mal.

Ce fut le 4 décembre 1665 qu'eut enfin lieu la représentation désirée, sous les yeux d'une assemblée brillante où figuraient, selon l'expression de Racine, « les premières personnes de la terre, et les Alexandres de notre siècle », c'est-à-dire Monsieur, Madame, le prince de Condé, le duc d'Enghien, son fils, et la princesse Palatine, tous empressés à fêter une œuvre dont le roi devait bientôt accepter la dédicace. Lorsque la *Muse de la Cour* la déclara *divine*, elle ne fut que l'écho de louanges d'autant plus flatteuses pour le poète qu'il eut de médiocres interprètes. Ses craintes furent telles qu'après avoir donné sa pièce à la Troupe du Palais-Royal, il finit par l'offrir à l'Hôtel

de Bourgogne, où elle parut le vendredi 18 décembre. Nous n'excuserons point ce procédé. L'ami de Molière, et peut-être son obligé [1], eut tort de déserter une maison hospitalière pour ses débuts, et de manquer ainsi au devoir d'une reconnaissance personnelle. On ne peut donc plaider que les circonstances atténuantes, en rappelant que des acteurs habitués à jouer surtout la comédie, inquiétèrent, par la faiblesse de leurs ressources tragiques, un jeune auteur très avide de gloire, et alarmé d'une insuffisance qui faillit compromettre le succès de son poème. Ajoutons qu'il n'y eut pas là violation d'un droit, ni d'un engagement formel; car l'usage autorisait ces migrations, ou ce partage.

Toutefois, cette défection eut l'air d'une trahison. Mieux valait donc un échec qu'une ingratitude. Celle-ci parut plus grave encore, lorsque Mlle du Parc, la meilleure actrice que possédât le théâtre de Molière, s'en alla jouer le rôle d'Axiane sur une scène rivale. Ce fut un sujet de tristes réflexions pour la loyauté de Molière-Alceste, et l'on s'explique la rupture qui survint.

Conflit entre Racine et l'école de Corneille. — Alexandre, et le Dialogue sur les héros de roman. — Si les suffrages les plus enviés saluèrent Alexandre et Porus, de sévères censures et des brigues jalouses troublèrent bientôt ce concert d'éloges. On s'en aperçoit à l'amertume d'une première préface dont l'indifférence apparente cache le dépit d'une humeur irascible. « Je n'ai pu, disait Racine, m'empêcher de concevoir quelque opinion de ma tragédie, quand j'ai vu la peine que se sont donnée de certaines gens pour la décrier. » Puis il s'emportait contre ces critiques « qui prétendent assujettir le goût du public aux dégoûts d'un esprit malade, qui vont au théâtre avec un ferme dessein de n'y point prendre de plaisir, et qui croient prouver à tous les spectateurs, par un branlement de tête et par des grimaces affectées, qu'ils ont étudié à fond la *Poétique* d'Aristote ». Ces traits désignaient Corneille et ses partisans; car la malveillance de ces derniers envenimait la rivalité de ces beaux génies que des faiblesses de caractère allaient

1. Cependant on est loin d'avoir prouvé que Molière lui ait, à ses débuts, prêté deux cents louis, ou donné le plan ou même des conseils pour *la Thébaïde*.

armer de mutuelles défiances. Ce fut le signal du conflit qui devait éclater entre deux générations, l'une plus fière, plus indépendante, plus émue par les grands sentiments et par une éloquence virile, l'autre plus polie, plus raffinée, plus sensible aux élégances de l'esprit ou aux délicatesses du cœur, et qui reconnaîtra ses nouvelles mœurs dans le doux éclat d'une poésie faite à son image.

Parmi les railleries qui piquèrent au vif un amour-propre susceptible à l'excès, il convient de ne pas oublier une petite fiction très bien tournée, où le tendre Alexandre figurait parmi les ridicules héros du roman langoureux. L'auteur anonyme de cette satire — Charles de Sévigné, dit-on sans preuves, mais non sans vraisemblance — trouva plaisant de la glisser dans une des copies manuscrites de l'ingénieux *Dialogue* [1] où Boileau se moquait du *Cyrus*, de la *Clélie*, et de leurs fadeurs sentimentales. Ce badinage était goûté par les salons; il y circulait de main en main; et, un beau jour, le Grand Alexandre s'y rencontra près des grotesques de la galanterie larmoyante. Jugez-en par cette citation :

PLUTON. Mais qui est ce jeune étourdi qui s'avance d'un air moitié sérieux, et moitié badin? Le voilà bien échauffé.

DIOGÈNE. Je crois que c'est Alexandre. Qu'il est changé! J'ai peine à le reconnaître. Sa physionomie n'est ni grecque, ni barbare. C'est un guerrier petit-maître. Apparemment que ses longs voyages l'ont un peu gâté. C'est pourtant Alexandre. Je le reconnais encore.

PLUTON. Oh! pour le coup, nous avons un véritable héros, et non pas un fade doucereux. Il n'a jamais soupiré que pour la gloire. Il s'est même si peu piqué de galanterie que, dans sept ans, il n'a visité qu'une fois la femme et les filles de Darius, bien qu'elles fussent les plus belles personnes du monde et ses prisonnières. Je jurerais qu'il s'est garanti du mauvais air que les autres ont respiré. Approchez, généreux vainqueur de l'Asie, approchez. Il s'agit de combattre. Le roi des enfers a besoin de votre bras.

ALEXANDRE

Je suis venu; l'amour a combattu pour moi, etc. [2]...

1. Le *Dialogue des héros de roman* fut imprimé pour la première fois par des éditeurs hollandais dans les œuvres de Saint-Évremond, et précisément grâce à la malignité de Charles de Sévigné qui en avait retenu de mémoire une partie. Boileau ne voulut pas publier ce badinage du vivant de Mlle de Scudéry, « l'illustre fille », dont il disait, tout en voyant ses défauts et en les tançant vertement, qu'elle « avait encor plus de probité et d'honneur que d'esprit ».
2. Vers 859-864.

Diogène. Ne l'avais-je pas bien dit qu'il s'était gâté dans ses voyages? Alexandre le Grand est devenu conteur de fleurettes.

Pluton. Quel diable de jargon nous vient-il parler! Quoi? Alexandre qui ne respirait que combats s'oublie auprès d'une maîtresse!

ALEXANDRE

Que vous connaissez mal les violents désirs
D'un amour qui vers vous porte tous mes soupirs, etc. [1]...

Diogène. Il faut l'envoyer auprès du grand Cyrus....

ALEXANDRE

Hé quoi! vous croyez donc qu'à moi-même barbare
J'abandonne en ces lieux une beauté si rare [2]?

Pluton. Peste soit de l'extravagant, et de sa tendresse mal imaginée! Il est, ma foi, aussi fou que les autres. On avait bien raison là-haut de plaindre la Macédoine de n'avoir pas de Petites-Maisons pour le renfermer....

C'était, comme on le voit, se servir de Pylade contre Oreste. Cette malice les blessa tous deux; et, comme il y avait là de l'esprit, Boileau, qui craignit d'être déclaré responsable de cette fantaisie, se crut obligé de s'en défendre, dans sa troisième satire, celle du *Festin*, où, pour donner le change à la malignité mondaine, il prête au sot campagnard cette contre-vérité :

Je ne sais pas pourquoi l'on vante l'*Alexandre*;
Ce n'est qu'un glorieux qui ne dit rien de tendre.
Les héros, chez Quinault, parlent bien autrement.

Non; l'*Alexandre* ne valait pas l'*Astrate*, dont le cinquième acte fait pressentir Racine par le genre du pathétique comme par l'harmonie du style; et, si Boileau ne voulut pas s'en apercevoir, c'est que l'amitié l'aveugla.

Jugement de Saint-Évremond. — Il y eut plus de clairvoyance dans les jugements que Saint-Évremond fit parvenir soit à Mme Bourneau, soit au comte de Lionne [3], du fond de

1. Vers 883-884.
2. Vers 925-926.
3. Mme Bourneau était la femme d'un président en la sénéchaussée de Saumur. Le comte de Lionne, neveu du marquis, le célèbre secrétaire d'État, fut premier écuyer du roi. Saint-Évremond écrivit sa *Dissertation* en février 1668.

cet exil où, depuis dix ans, ce grand seigneur disgracié vivait loin de toute cabale, mais fidèle aux souvenirs et aux amitiés de sa jeunesse. Né en 1613, il avait vu paraître la merveille du *Cid*; et, resté sous le charme des glorieuses journées qui suivirent ce triomphe, il était de ceux qui consolaient par leur admiration la vieillesse d'un génie inférieur à lui-même. A un âge où le foyer n'a plus de place pour les nouveaux venus, cet épicurien, ce sceptique, moins incrédule aux grands sacrifices qu'aux grandes passions, s'obstinait à voir l'idéal de la poésie dramatique dans l'héroïsme d'une vertu superbe et sûre d'elle-même. Malgré l'éloignement qui le tenait à distance des cercles où se forme l'opinion, il avait conservé tout son crédit littéraire et ne devait pas l'exercer seulement à Londres, au café Will, en face de Dryden. De Paris il fut invité à exprimer ses sentiments sur une œuvre dont la bruyante renommée semblait aux amis de Corneille un crime de lèse-majesté.

Il répondit à ces avances par une dissertation où sa critique courtoise prononce avec mesure plus d'un arrêt décisif. Il débute par des compliments, et déclare que M. Racine pourrait être « le vrai successeur » de Corneille, mais à condition que celui-ci voulût bien l'adopter, et le « former avec la tendresse d'un père [1] ». Tout en saluant de ses vœux un « bel esprit qui a des pensées fortes et hardies », il souhaitait que Corneille « lui donnât le bon goût de cette antiquité qu'il possède si avantageusement, qu'il le fît entrer dans le génie de ces nations mortes, et connaître sainement le caractère des héros qui ne sont plus ». C'est dire que Racine n'a connu ni Alexandre, ni Porus. « Le héros des Indes devait avoir un caractère différent de celui des nôtres. Un autre ciel, pour ainsi parler, un autre soleil, une autre terre y produisent d'autres animaux et d'autres fruits; les hommes y paraissent tout autres par la différence des visages, et plus encore... par une morale, une sagesse singulière à la région.... Porus cependant, que Quinte-

1. Ce vœu est un peu naïf chez un moraliste qui a l'expérience du cœur humain; car, en général, un poète n'aime guère son héritier. Or Saint-Évremond disait : « Depuis que j'ai lu le *Grand Alexandre*, la vieillesse de Corneille me donne moins d'alarmes, et je n'appréhende plus de voir finir avec lui la tragédie ».

Curce dépeint tout étranger aux Grecs et aux Perses, est ici purement français. » Quant à « son Alexandre, il en a fait un prince si médiocre que cent autres le pourraient emporter sur lui, comme Porus. Ce n'est pas qu'Éphestion n'en donne une bonne idée; que Taxile, que Porus ne parlent avantageusement de sa grandeur; mais quand il paraît lui-même, il n'a pas la force de la soutenir. » Le voilà donc convaincu de n'être qu'un chevalier errant, né sur les bords de la Seine, et animé à ses entreprises par les beaux yeux de sa Dulcinée.

C'était toucher d'une main sûre l'endroit vulnérable. Le fin causeur devançait même l'école moderne, lorsque, pressentant la nécessité de ce qu'elle nomme *couleur locale*, il ajoutait : « J'aurais voulu que l'auteur nous eût donné une plus grande idée de cette guerre. En effet, ce passage de l'Hydaspe, si étrange qu'il se laisse à peine concevoir, une grande armée de l'autre côté avec des chariots terribles et des éléphants alors effroyables, des éclairs, des foudres, des tempêtes qui mettaient la confusion partout, quand il fallut passer un fleuve si large sur de simples peaux, cent choses étonnantes,... tout cela devait fort élever l'imagination du poète, et dans la peinture de l'appareil, et dans le récit de la bataille. » En résumé, il accuse Racine d'avoir *défiguré l'histoire*, « sans que le roman soit embelli », et de faire « un Antoine d'un Alexandre ».

Ce blâme tournait à l'éloge de Corneille; et, touché de ces témoignages qui lui allèrent droit au cœur, il remercia Saint-Évremond par une lettre fort acrimonieuse contre « ces doucereux et ces enjoués » qui, pour plaire à la « délicatesse du siècle », font de la passion de l'amour « la *dominante* de leurs tragédies », s'entêtent « pour les anciens héros refondus à notre mode », et se persuadent après cela qu'ils ont abattu le vieil athlète. Il déclarait fièrement « avoir quelque droit de traiter de ridicules ces vains trophées qu'on établit sur les débris imaginaires des siens ».

Il est certain que cette mauvaise humeur avait beau jeu contre l'*Alexandre*. Était-elle exempte de jalousie? Nous aimons à le penser. Pourtant, il faut bien avouer que les plus grands hommes sont encore des hommes. Valincourt nous dit avoir appris de Racine lui-même qu'avant la représentation de sa

pièce, le jeune poète, par une juste déférence pour son illustre devancier, soumit son poème à Corneille, et que celui-ci le loua fort, « mais apparemment sur l'élégance de la versification », car il lui conseilla d'appliquer son talent à tout autre genre de poésie, l'assurant qu'il n'était pas propre à la poésie dramatique. Ne cherchons pas un piège dans ce pronostic téméraire qui ne découragea point la confiance d'un talent sûr de l'avenir. Disons seulement que la cordialité d'une estime ou d'une sympathie réciproque eût été plus digne de ces deux rivaux, et que leur concurrence trop chagrine chez l'un, trop irrévérente chez l'autre, fut un exemple regrettable dans l'histoire des lettres françaises.

II. — Étude littéraire.

Action. Caractères. Invraisemblance historique et morale. Alexandre et Louis XIV. — Succès d'à-propos. — Si la première condition d'une œuvre dramatique est la vérité des mœurs et des caractères, produisant des situations fortes où sont aux prises des intérêts sérieux et des passions profondes, on ne saurait nier que ces mérites manquèrent trop à une intrigue dont les principaux ressorts sont l'amour d'Alexandre pour Cléofile, qui dit en parlant de son héros :

Pour venir jusqu'à moi ses soupirs embrasés
Se font jour au travers de deux camps opposés,

et aussi celui de Porus pour Axiane qu'il dispute au roi Taxile. L'action fait donc défaut à ce roman dialogué où de longs actes se passent en conversations inutiles.

Le principal héros perd son temps à soupirer, et est aussi froidement amoureux d'une reine des Indes que César de Cléopâtre, ou Attila d'Ildione. Il est ridicule lorsqu'il fait le Céladon. Il devient presque odieux quand il prétend forcer Axiane à aimer Taxile, et qu'il la menace de son courroux si elle persiste à mépriser un lâche.

Pourtant, malgré son invraisemblance historique ou morale, ce caractère réussit par ses défauts mêmes ; car ils flattaient

le tour d'esprit contemporain, et les travers propagés par l'emphase gasconne de La Calprenède, ou l'héroïsme doucereux de Mlle de Scudéry. Mais ce fut surtout un succès d'à-propos : en effet, au milieu de la fervente idolâtrie qui se déclarait pour un roi jeune et victorieux, au lendemain d'un avènement plein d'espérances, l'heure était favorable au personnage dans lequel on se plut à reconnaître Louis XIV et ses irrésistibles séductions.

Ce rapprochement n'est pas une hypothèse de fantaisie. Il éclate jusque dans la dédicace agréée par le souverain, et où se lisent ces hyperboles : « Je ne me contente pas d'avoir mis à la tête de mon ouvrage le nom d'ALEXANDRE, j'y ajoute encore celui de VOTRE MAJESTÉ, c'est-à-dire que j'assemble tout ce que le siècle présent et les siècles passés nous peuvent fournir de plus grand.... Quelques efforts que l'on eût faits pour lui défigurer mon héros, il n'a pas plus tôt paru devant Elle, qu'Elle l'a reconnu pour Alexandre. Et à qui s'en rapportera-t-on, qu'à un Roi dont la gloire est répandue aussi loin que celle de ce conquérant, et devant qui l'on peut dire que tous les peuples du monde se taisent, comme l'Écriture l'a dit d'Alexandre? » Au reste, ces allusions s'étalaient avec le même excès de flatterie dans les œuvres des artistes. Lebrun ne songeait-il pas à Louis XIV quand il représentait si majestueusement le vainqueur d'Arbèles laissant tomber, du haut de son cheval de bataille, un regard clément sur un ennemi suppliant? Racine n'était donc ici que l'interprète des courtisans dont la louange donnait le ton à l'opinion.

Tel est le secret de la vogue de cette tragédie dépourvue de beautés originales. On a une preuve curieuse de la persistance de cette vogue, dans la lettre où Mme de Sévigné, à la date du 16 mars 1672, après *Britannicus* et *Bajazet*, écrit encore : « Jamais Racine n'ira plus loin qu'*Alexandre* et qu'*Andromaque* ». Pour que ce succès déclinât, il fallut les jours de revers et les tristesses qui eussent fait un trop douloureux contraste avec les souvenirs d'un règne si brillant à son aurore.

Porus. Les exemples de Corneille; noblesse, élégance du style. — Nous ne dirons rien des rôles secondaires sinon qu'ils

procèdent du *Cyrus* de Mlle de Scudéry et de la *Cléopâtre* de La Calprenède. Mais Porus mérite l'attention. C'est même une faute que la supériorité de cette figure : car elle a le tort d'éclipser celle d'Alexandre qui devrait dominer toutes les autres. On ne lui refusera pas du moins un air de grandeur dont l'effet serait plus sûr encore s'il ne s'y mêlait pas des bravades de capitan, par exemple lorsqu'il s'écrie :

Et qu'on dise partout dans une paix profonde :
« Alexandre vainqueur eût dompté tout le monde;
Mais un roi l'attendait au bout de l'univers,
Par qui le monde entier a vu briser ses fers. »
(Acte II, sc. II.)

La veine est encore plus franche en d'autres tirades où s'annoncent la variété, le nombre et la justesse de la diction unis à l'élévation des idées. Il y a certes une verve héroïque dans les vers que voici :

. . . . . . Et que pourrais-je apprendre
Qui m'abaisse si fort au-dessous d'Alexandre?
Serait-ce sans effort les Persans subjugués,
Et vos bras tant de fois de meurtre fatigués?
Quelle gloire en effet d'accabler la faiblesse
D'un roi déjà vaincu par sa propre mollesse,
D'un peuple sans vigueur et presque inanimé,
Qui gémissait sous l'or dont il était armé,
Et qui, tombant en foule, au lieu de se défendre,
N'opposait que des morts au grand cœur d'Alexandre!
(Acte II, sc. II.)

Dans ce lieu commun on sent la vertu des impressions que gravent les grands exemples, surtout celui de Corneille dont Porus semble encore dérober les accents, lorsqu'il ajoute :

Nous savons que les Dieux ne sont pas des tyrans;
Et, de quelque façon qu'un esclave le nomme,
Le fils de Jupiter passe ici pour un homme.
Nous n'allons point de fleurs parsemer son chemin;
Il nous trouve partout les armes à la main;
Il voit à chaque pas arrêter ses conquêtes;
Un seul rocher ici lui coûte plus de têtes,
Plus de soins, plus d'assauts, et presque plus de temps
Que n'en coûte à son bras l'empire des Persans.
(Acte II, sc. II.)

Ce sont au moins de ces vers brillants qu'on fait à vingt ans, mais qu'on effacerait peut-être à trente.

En tous cas, voici une réponse de Porus toute cornélienne :

ALEXANDRE

. . . . Parlez donc. Dites-moi,
Comment prétendez-vous que je vous traite?

PORUS

. . . . *En roi.*
(Acte V, sc. III.)

Il serait donc injuste de méconnaître la vigueur ou la noblesse d'un style dont l'élégance soutenue est déjà une nouveauté. Nul ne possédait encore cette sûreté de main. Jusque dans les scènes où le ton élégiaque nous irrite les nerfs, et où l'imitation directe du *Porus* de Boyer (1647) est si fréquente, se révèle aussi le peintre attendri qu'attendaient les cœurs nés pour la passion. Il y a je ne sais quelle suavité pénétrante dans les plaintes de Cléofile maudissant la gloire qui va séparer d'elle son amant victorieux. Mlle de la Vallière semble gémir dans ce soupir de regret :

Mon âme loin de vous languira solitaire.
(Acte V, sc. I.)

A cette note délicieusement tendre on pressent le vrai cortège de Racine, c'est-à-dire l'approche des héroïnes qui vont vivre ou mourir de leur amour.

ANDROMAQUE

(1667)

I. — Faits historiques.

Avènement d'un idéal dramatique approprié à une génération nouvelle. Patronage de Madame. — Malgré les mérites d'une facture saine, d'un style souple, et d'une aisance harmonieuse, Racine n'avait pas encore donné sa mesure. Se

fourvoyant à la suite de modèles trompeurs, il semblait ne point soupçonner sa vocation véritable, et n'osait se fier à son libre essor. Mais l'heure allait venir où il renoncerait enfin à l'héroïsme et à ses pièges, pour ne peindre que la faiblesse des cœurs, même les plus vertueux.

Ce travail intérieur s'accomplit durant les deux années qui séparent *Alexandre* d'*Andromaque*, jouée pour la première fois, selon la *Gazette*, dans l'appartement de la Reine, devant Leurs Majestés, le 17 novembre 1667, et dès le lendemain, 18 novembre, à l'Hôtel de Bourgogne. On peut croire que les conseils de Boileau, s'accordant avec un penchant secret, hâtèrent cet avènement de la tragédie racinienne. Ils aidèrent un ami à s'affranchir de l'imitation, à se tourner vers les sources grecques si familières à sa jeunesse, et à satisfaire aux instincts de son génie comme aux appels d'un public impatient d'inaugurer un autre idéal, moins sublime, mais plus égal, plus naturel, plus humain, étranger à toute fatigue, à toute défaillance, et admirable aussi par la constance de sa perfection, par son équilibre, son harmonie et sa pureté lumineuse.

On ne saurait trop le redire, la génération qui succédait à la société turbulente de la Régence et de la Fronde voulait avoir son théâtre et son poète. Elle reconnut l'un et l'autre avec enthousiasme dans un chef-d'œuvre qui répondait à son goût et à ses prédilections secrètes. Les circonstances se prêtaient merveilleusement à cette instauration d'une nouvelle royauté littéraire : car celle de Corneille n'était plus qu'un souvenir, qu'un regret; et la fameuse épigramme de Boileau contre *Agésilas*, qui est de 1666, et *Attila*, qui est de 1667 même, fut l'écho des sentiments que provoquèrent les derniers soupirs d'une muse épuisée.

L'hommage de la pièce eut aussi son habile opportunité; car elle fut dédiée à Madame, à cette gracieuse princesse qui animait la jeune Cour par la vivacité de ses agréments, et dont la bienveillance donnait le signal ou l'élan à tous les beaux esprits. Elle daigna « prendre soin de la conduite » d'une tragédie qui ne pouvait manquer de réussir, puisqu'elle avait su plaire à l'arbitre même du goût à la cour. Aussi Racine s'écriait-il : « Et nous, qui travaillons pour plaire au public,

nous n'avons plus que faire de demander aux savants si nous travaillons selon les règles. La règle souveraine est de plaire à Votre Altesse Royale. » La première lecture que Racine fit de sa tragédie à cette princesse, avait été honorée de larmes, qu'il recueillit pieusement dans sa dédicace. N'avaient-elles pas une vertu toute-puissante pour imposer silence aux envieux?

Andromaque et les critiques. — Jugement évasif de Saint-Évremond. — Malgré l'autorité d'une protection qui semblait rendre le poète invulnérable, il ne resta pas indifférent aux piqûres de la critique, et même aux traits insaisissables que décochaient, dans l'ombre, des détracteurs anonymes. C'est ce qu'atteste le fiel d'une épigramme aussi spirituelle qu'impossible à commenter par laquelle Racine riposte à deux grands seigneurs, le duc de Créqui et le comte d'Olonne, qui, paraît-il, s'étaient permis, dans un salon, de censurer comme invraisemblables les caractères de Pyrrhus et d'Andromaque [1].

La première préface d'*Andromaque* témoigne également des impatiences que lui causèrent les chicanes des raffinés : « J'avoue, disait l'auteur, que Pyrrhus n'est pas assez résigné à la volonté de sa maîtresse, et que Céladon a mieux connu que lui le parfait amour. Mais que faire? Pyrrhus n'avait pas lu nos romans. Il était violent de son naturel. Et *tous les héros ne sont pas faits pour être des Céladons.* » Cette allusion aurait même été lancée à l'adresse du prince de Condé qui jugeait l'humeur de Pyrrhus « trop emportée, trop farouche ». Voilà ce que murmurent tout bas les chroniqueurs d'alors. Sans nous prononcer sur ces rumeurs de l'anecdote, nous affirmerons, du moins, que ces coups d'épingle firent blessure.

Parmi les arbitres qui pouvaient se prononcer sur un ouvrage dont l'originalité déconcerta la routine, Saint-Évremond compte au premier rang. Il vivait alors en Hollande, et il y reçut trois exemplaires d'*Andromaque*, non sans être sollicité par de pressantes instances de déclarer publiquement ses impressions, qu'on présumait peu favorables à un rival de Corneille. Mais, jaloux de son repos et de sa dignité, cet homme d'esprit n'était pas

1. En voici le début :

La vraisemblance est choquée en ta pièce
Si l'on en croit et d'Olonne et Créqui,... etc.

de ceux qui aiment à voir leur nom et leur prose courir le monde, pour y servir d'aliment aux petites passions des coteries littéraires : il eut donc la prudence de faire la sourde oreille. Les indiscrétions de Mme Bourneau[1] l'avaient rendu circonspect; et, cette fois, il se contenta d'une réponse aussi courte qu'évasive. Dans une lettre d'affaires, écrite à M. de Lionne, il ne dit en passant que ces mots peu compromettants : « Il me paraît qu'*Andromaque* a bien l'air des belles choses; il ne s'en faut presque rien qu'il y ait du grand. Ceux qui n'entrent point dans les choses, l'admireront; ceux qui veulent des beautés pleines, y chercheront je ne sais quoi qui les empêchera d'être tout à fait contents. » Cette réserve trahit le parti pris de ne désobliger personne et de s'abstenir.

Dans une autre lettre au même, il ajoutait, revenant sur ce sujet : « Comme je vous l'ai dit, elle (*Andromaque*) m'a semblé très belle; mais je crois qu'on peut aller plus loin dans les passions...; ce qui doit être tendre n'y est que doux, et ce qui doit exciter de la pitié ne donne que de la tendresse. Cependant, à tout prendre, Racine doit avoir plus de réputation qu'aucun autre, après Corneille. »

Subligny et la Folle Querelle. — Les six larmes de Mme de Sévigné. — Si Saint-Évremond se garda bien de s'engager dans un mauvais pas, pour le plaisir des oisifs, et baissa pavillon devant un triomphateur, il n'en fut point ainsi d'un méchant écrivain, Subligny[2], dont la plume besogneuse, profitant d'une occasion où le scandale ferait bruit autour de son nom, enfanta une parodie d'*Andromaque*, intitulée la *Folle Querelle*. Il s'empressa de la porter au théâtre de Molière, qui ne la refusa point, car depuis l'espèce de « complot » de Racine,

1. Elle avait fait circuler de salon en salon la lettre sur l'*Alexandre*. Dans un billet au comte de Lionne, Saint-Évremond s'était plaint hautement qu'elle lui eût fait « un très méchant tour de montrer un sentiment confus qu'il lui avait envoyé sur l'*Alexandre*, en lui recommandant de ne le faire voir à personne », et il ajoutait : « Je ne connais point Racine; c'est un fort bel esprit que je voudrais servir; et ses plus grands ennemis ne pourraient pas faire autre chose que ce que j'ai fait sans y penser. »

2. Perdon de Subligny, né en 1640, fut avocat au Parlement. Il fit jouer, le 1er août 1670, le *Désespoir extravagant*, et publia la *Fausse Clélie*, satire de Mlle de Scudéry. En 1671, il défendit *Bérénice* contre l'abbé de Villars, et fit paraître en 1677 une *Dissertation sur les deux Phèdres*.

selon le mot de La Grange, — à savoir l'émigration d'*Alexandre*, et l'enlèvement de Mlle du Parc —, il avait droit de représailles, et, cette fois, il en usa. Jouée le vendredi 18 mai 1668, cette misérable satire bénéficia du voisinage de *Georges Dandin*, et surprit un semblant de succès. On fit même à l'auteur de l'*École des Femmes* l'injure de la lui attribuer. C'était le calomnier; car, dans cette plaidoirie littéraire, l'avocat d'une mauvaise cause est aussi sot que partial. Il y met en scène deux fiancés qui doivent s'épouser, mais se cherchent noise à propos d'*Andromaque*, et finissent par se tourner le dos. Le champion de Racine, Éraste, est à la fois un ignorant, un sot et un fripon. On devine qu'il est sacrifié d'avance à l'esprit et au savoir d'Hortense qui, dans la discussion, n'a point de peine à lui tenir tête, en attendant qu'elle l'éconduise de ses dédains victorieux. En prêtant à une femme des propos envenimés contre une œuvre qu'Henriette d'Angleterre favorisait de son suffrage, l'irrévérente ironie d'un maladroit voulait peut-être atteindre la charmante patronne d'*Andromaque*. Cette intention était bien digne de l'impertinence grossière avec laquelle il traitait l'épouse d'Hector « de grande bête », et Hermione « de guenipe [1] ».

Mais oublions ces pauvretés, et opposons-leur le souvenir de Mme de Sévigné qui, malgré sa dévotion pour Corneille, ne se défendit pas contre une tragédie où elle retrouvait son cœur. « Je fus à la comédie, écrit-elle de Vitré à sa fille, le 12 août 1671, ce fut *Andromaque*, qui me fit pleurer plus de six larmes; c'est assez pour une troupe de campagne ». A l'Hôtel de Bourgogue, elle devait pleurer sans compter ses larmes, et la mère d'Astyanax était ainsi vengée par la mère de Mme de Grignan.

Sources antiques. — L'Andromaque d'Homère et d'Euripide. — Le péril de Molossos. — Barbarie des mœurs héroïques. — Avant de juger ce parfait exemplaire de l'amour

1. S'étant permis de refaire certaines scènes d'*Andromaque*, il disait : « Voilà ce que M. Corneille eût fait, et *peut-être* eût-il mieux fait encore ». Un de ses principaux griefs était l'inconvenance d'Oreste *tutoyant* Pylade. Cela lui paraissait un crime contre l'étiquette, attendu que les rois ne se tutoient pas. Racine sut profiter de certaines critiques. Il supprima, au cinquième acte, la scène III où Andromaque faisait triste figure en face d'Hermione et de ses imprécations, et il modifia plusieurs vers.

maternel, il convient de dire un mot des sources auxquelles Racine a puisé son inspiration. Remarquons d'abord qu'elles sont toutes antiques : car, si Corneille a peint l'amour paternel, il n'a jamais eu souci des mères : celles qu'on rencontre dans son théâtre, Médée, Cléopâtre, révoltent la nature.

Dès la plus lointaine antiquité, Andromaque représente l'épouse et la mère. Elle est déjà la Lucrèce de l'*Iliade* [1]. Modeste, cachée dans le sanctuaire du foyer domestique, aimant son mari avec respect, et son fils avec une tendresse attristée par de sombres pressentiments, souriante parmi ses larmes dans la scène des derniers adieux, elle voit bientôt le cadavre d'Hector traîné par le char d'Achille; et, au milieu de son désespoir, cette veuve incomparable oublie ses propres infortunes pour les souffrances de l'orphelin qui est l'idée fixe de ses lamentations.

Dès lors, le type devient définitif. L'altérer serait un sacrilège. Les poètes pourront modifier les aventures qui lui servent de cadre; mais ils respecteront les sentiments qu'il doit à jamais symboliser.

Euripide lui-même, le plus sceptique, le plus téméraire des novateurs, l'ennemi déclaré des femmes, va désarmer devant cette vertu consacrée. Dans les *Troyennes*, il demeure fidèle aux principaux traits du caractère : ne pouvant plus sauver son enfant, puisqu'un vainqueur impitoyable l'arrache de ses bras pour le précipiter du haut des remparts de Troie, Andromaque y exhale son deuil en des accents dont l'éloquence est le cri même de la nature [2]. Dans la tragédie qui porte le nom d'*An-*

1. *Iliade*, chant VI, v. 392-486; chant XXIV, v. 725.

2. « O mon fils, le plus cher de tous les biens que j'avais! tu vas mourir sous les coups des ennemis de ta patrie. Tu vas abandonner ta mère. Hélas! c'est la gloire de ton père, cette gloire qui dans les familles plus heureuses fait la prospérité des enfants, c'est elle qui te condamne à périr! Ton malheur est d'avoir eu un père vaillant et brave. O misères de mon lit nuptial! Vous qui m'avez amenée dans le palais d'Hector, était-ce pour enfanter une victime de la Grèce, ou pour donner un maître à l'Asie? Tu pleures, mon enfant. Comprends-tu donc tes maux? Pourquoi me serres-tu de tes faibles mains, et t'attaches-tu à ma robe, comme un pauvre oiseau qui se réfugie sous les ailes de sa mère? Il n'y a plus la lance d'Hector pour te défendre; il n'y a plus de compagnon de ton père, plus de Troie. Quoi! précipité du haut des murs, et la tête brisée sur le sol, tu vas périr, ô toi que j'embrasse avec tant d'amour, ô loi dont je respire la douce haleine! C'est donc en vain que mes mamelles t'ont

dromaque, la situation n'est plus la même. La reine d'Ilion est devenue la captive de Pyrrhus, fils d'Achille. Elle a même perdu les faveurs du maître; car il l'a délaissée pour épouser Hermione, fille d'Hélène, qu'elle est désormais réduite à servir : sous ses ordres, elle file la laine et va chercher de l'eau à la fontaine publique. Ce n'est plus la vie d'Astyanax qu'elle veut défendre. Elle ne tremble que pour Molossos, le fils qu'elle tient de son vainqueur, et que poursuit la colère d'Hermione. Mais, bien qu'il soit le fruit de la servitude, elle l'aime encore, on dirait même que le poète, pour mieux peindre ce sentiment, l'a dégagé de tout ce qui pouvait lui paraître étranger. Or le péril est extrême, puisque l'absence de Pyrrhus expose Andromaque aux violences d'une tyrannie jalouse : pour s'y soustraire, elle n'a plus d'autre asile que l'autel de Thétis, où elle abrite son fils. Refuge précaire! car Ménélas — le traître de la pièce, qui incarne la perfidie des Lacédémoniens, alors en guerre avec Athènes — l'a découverte et menace de la tuer, si elle ne livre pas sa victime. « Non, répond-elle, je ne sauverai pas mes jours au prix des siens »; et, abandonnant sa retraite tutélaire, elle s'écrie : « O mon fils, ta mère va mourir, afin que tu vives ». Le danger couru par Molossos, tel est donc, chez Euripide, le motif pathétique du drame. Quant à la moralité de la pièce, c'est que Pyrrhus périt pour avoir eu deux femmes. Le dénouement est un plaidoyer contre la bigamie, qu'avait autorisée une loi portée à la suite de la guerre du Péloponèse et de la peste qui avaient dépeuplé la cité.

L'Andromaque de Virgile. — Comment Racine accommode ses emprunts aux mœurs d'une société chrétienne et raffinée. — L'amour et la jalousie sont les principaux ressorts de sa tragédie. — Ces données de la légende, Virgile, lui aussi, les accepte. S'il les épure, s'il les tempère en effaçant l'importun souvenir de Pyrrhus et de Molossos par celui

nourri; c'est donc en vain que j'ai souffert les peines de la maternité et de l'allaitement! Embrasse, embrasse encore ta mère, pauvre enfant! Tu ne le pourras plus bientôt. Serre-toi contre mon sein, presse-moi de tes bras, unis ta bouche à la mienne. O Grecs! pourquoi tuer cet enfant innocent? » (*Tryoennes*, vers 735-775.)

d'Hector et d'Astyanax [1], cependant il dit expressément qu'Andromaque a subi les outrages du fils d'Achille, qu'elle a enfanté dans la servitude (*servitio enixa*), et qu'esclave elle a été cédée à un autre esclave troyen, Hélénus, le frère d'Hector. Cette barbarie des mœurs héroïques, le tendre poète l'a voilée sous des allusions discrètes, prononcées comme à voix basse, la rougeur au front. Mais il n'a rien déguisé, quoi qu'insinue Racine qui, citant le passage d'où il supprime un vers gênant, écrit en tête de sa préface [2] : « Voilà tout le sujet de ma tragédie, le lieu de la scène, l'action, les principaux acteurs, et même leurs caractères, excepté celui d'Hermione. »

Non, cela n'est pas ; et tout en se couvrant de l'autorité d'un ancien, Racine savait bien qu'il modifiait le sujet dans son essence même. C'est dire qu'entre ses devanciers et lui il y a la distance du monde païen au monde chrétien, et de la Grèce primitive à la France de Louis XIV ; car à la brutalité de la fable antique et à ses horreurs il substitua un monde imaginaire où le vainqueur n'ose point user de ses droits, où les captives conservent leur liberté, où le gynécée n'a pas de portes closes, où des jeunes filles grecques s'établissent sans scrupule dans le palais d'un prince qui n'est pas encore leur mari, et le font assassiner, parce qu'il s'avise de préférer une autre femme qu'il avait depuis longtemps rendue mère, et dont il n'a plus le moindre souci.

Loin de blâmer cette invraisemblance de couleur, signalons plutôt l'adresse d'une imitation créatrice qui accommode ses emprunts aux mœurs et aux bienséances d'un autre milieu. Henriette de France réfugiée à la cour de Louis XIV n'était pas en effet traitée avec plus d'égards que l'Andromaque de Racine chez le roi d'Épire. Prisonnière de Pyrrhus, cette dernière n'en est pas moins honorée de tous ses respects ; et cette réserve n'étonne point celle qui en devient l'objet ; car elle a le sentiment de sa pleine indépendance et se refuse aux avances les plus passionnées, pour rester fidèle à Hector même au delà du tom-

1. Hector *ubi es ? — O mihi sola mei super Astyanactis imago !*
2. *Me famulam famuloque Heleno transmisit habendam* : Racine n'avoue point cette suppression, et dissimule adroitement l'inexactitude de la citation.

beau. Chez elle l'épouse et la mère se confondent. Son fils est le souvenir vivant de son père : ne disait-elle pas :

> Voilà ses yeux, sa bouche, et déjà son audace :
> C'est lui-même, c'est toi, cher époux, que j'embrasse.
> (Acte II, sc. v.)

C'est donc une tragédie toute nouvelle, où l'intérêt n'est pas de savoir si Astyanax — cette utilité, cet *accessoire*, comme dira Manzoni — périra, car Pyrrhus est trop généreux et trop amoureux pour le vouloir, mais si Hermione l'emportera sur Andromaque. L'amour et la jalousie : voilà les seuls ressorts qui vont entrer en jeu. Par conséquent, la vérité des mœurs locales devient secondaire, facultative, pour ainsi dire, et si l'on tient d'ailleurs à juger de la différence des mœurs chez Euripide et chez Racine, il faut les comparer dans la scène où Hermione et Andromaque sont en présence : (Racine, acte III, scène IV; Euripide, vers 155, et suiv.). Chez l'un et l'autre, la jalousie est en cause. L'Hermione grecque a tout l'orgueil de l'épouse légitime : elle se déchaîne en injures contre l'esclave qui lui dispute ses droits : « C'est toi qui voulais me chasser de ce palais pour y être maîtresse. *Tu me rends par tes maléfices odieuse à mon époux, et tu as frappé mon sein de stérilité.* L'esprit des femmes d'Asie est habile dans ces arts funestes. » A quoi Andromaque riposte par d'autres insultes. « Non, ce ne sont pas mes maléfices qui te font haïr de ton époux; mais tu ne sais pas rendre ton commerce agréable. *Le véritable philtre n'est pas la beauté* : ce sont les vertus qui plaisent aux maris. » Puis elle fait l'apologie des mœurs de l'Orient : « O mon Hector, si Vénus t'inspirait quelques désirs, j'aimais à cause de toi les femmes que tu aimais! Souvent même *je présentais mon sein aux enfants qu'une autre femme t'avait donnés*, afin d'éloigner de ta demeure l'amertume des querelles. » Chez Racine, au contraire, quelle dignité dans la plainte, quelle délicatesse! L'analyse des sentiments et des caractères étant l'originalité même d'une peinture toute psychologique, laissons-nous aller, sans vaines chicanes, aux émotions d'un spectacle qui nous apprend à mieux connaître l'âme humaine.

II. — Étude littéraire.

L'action. Son unité. Elle a pour centre le cœur d'Andromaque. La fatalité de la passion. La liberté morale. — Ce qu'il faut admirer d'abord dans ce drame de la passion, c'est l'industrie qui combine le mécanisme de l'action. On a pourtant prétendu qu'elle manquait d'unité, par suite des irrésolutions de Pyrrhus retournant à Hermione ou s'éloignant d'elle, et d'Hermione donnant ou refusant son cœur à Oreste, selon qu'Andromaque résiste ou semble céder aux instances d'un amour qu'elle désespère ou encourage.

Non, ce va-et-vient ne déconcerte point la logique serrée d'une intrigue, dont le centre est cette âme si tendre et si pure qui, par ses mouvements, produit toutes les péripéties du drame. L'alternative naturelle des deux devoirs qui partagent un cœur conjugal et maternel engendre ces situations contradictoires dont l'intérêt progressif ne languit pas un instant. Si Hector l'emporte, Andromaque repousse Pyrrhus, et le ramène à Hermione qui se détourne d'Oreste. Si Astyanax a le dessus, Pyrrhus revient à Andromaque, et repousse Hermione qui retourne à Oreste, jusqu'au moment où la dernière crise est décidée par un choix volontaire qui, conciliant deux affections, précipite et commande le dénoûment. Ici donc, toutes les destinées s'enchaînent. Hermione et Andromaque sont aussi inséparables que Pyrrhus et Oreste. Les scènes qui se déduisent des caractères deviennent une série nécessaire de contre-coups réciproques dont les causes et les effets se correspondent avec une rigueur scientifique [1] : car nulle âme ne reste isolée parmi ces oscillations de sentiments qui refluent les uns sur les autres, comme les vagues d'une mer agitée par la tempête. En apparence désordonnée, cette mobilité obéit à des lois d'équilibre que le calcul pourrait déterminer. Il en résulte une sorte de

1. C'est ce que M. Janet formule ainsi : « L'action d'une passion est égale à sa réaction ». Il va même jusqu'à réduire toute la tragédie à une proportion géométrique : « Hermione et Pyrrhus sont les deux moyens termes dont Oreste et Andromaque sont les deux extrêmes. Oreste est à Hermione ce que Pyrrhus est à Andromaque. » (*Les passions et les caractères dans la littérature du* XVII[e] *siècle.*)

fatalité passionnelle qui finit par transformer les personnages en d'aveugles agents. Leurs actes subissent un entraînement presque irrésistible [1]. C'est comme un vertige qui conduit Pyrrhus à la mort, Hermione au suicide, Oreste à la folie; car, tout en donnant à la passion un air touchant, Racine ne l'épargne pas. Il nous la montre toujours punie par une crainte, un regret, une catastrophe. Entre ces victimes qui vont à l'abîme, parce qu'elles ne s'appartenaient plus, seule Andromaque est demeurée maîtresse d'elle-même. Seule elle conserve sa dignité. Seule elle représente la liberté morale éclairée par la lumière de la conscience.

Les caractères. Andromaque. Son héroïsme maternel et conjugal. Sa coquetterie vertueuse. — Mais étudions de plus près les caractères, et d'abord celui qui, dominant tous les autres par sa vertu vouée à un deuil éternel, nous rappelle ce mot sublime de Pauline :

Un cœur à l'autre uni jamais ne se retire;
Et, pour l'en séparer, il faut qu'on le déchire.

La tendresse maternelle a ce privilège d'échapper à l'empire de la mode, à l'esprit du siècle, à tout ce qu'il peut y avoir de passager dans les formes de la sensibilité. En elle agit la nature toute seule. Cet amour-là ne s'alimente point de ce qui périt : il se suffit à lui-même, comme le devoir. On lui pardonnerait jusqu'à ses faiblesses, tant il y a de charme dans la religion du foyer et, par exemple, l'idolâtrie maternelle de Mme de Sévigné ne nous ravit-elle pas par son excès même? Voilà pourquoi, de toutes les figures antiques, Andromaque est celle qui se prête le mieux à un changement de patrie. La Grèce était digne d'en avoir conçu la première idée ; mais, dès son apparition, on pourrait lui appliquer le mot de Polyeucte sur Pauline :

Elle a trop de vertus pour n'être pas chrétienne.

1. Ces effets réflexes de la passion se prêtent à des situations comiques aussi bien que tragiques. On rencontrerait par exemple des analogies entre plusieurs scènes d'*Andromaque* et la petite comédie de Picard intitulée *les Ricochets*.

Aussi n'a-t-elle rien perdu de sa grâce, en traversant les siècles, pourvu toutefois qu'on excepte l'Andromaque de Sénèque, dans les *Troyennes*, laquelle, forcée de choisir entre la démolition du tombeau d'Hector et la mort de son fils, hésite et penche pour la conservation du tombeau. Mais cela ne tire pas à conséquence. Non, une beauté si pure ne saurait vieillir. En se modifiant pour s'adapter à une autre scène, elle ne se dément pas; le poète n'a fait qu'épanouir les germes contenus dans la tradition, et achever l'idéal entrevu.

Héroïne sans cesser d'être femme, elle se distingue surtout par ce qu'on peut justement appeler l'innocent manège d'une coquetterie sainte comme le sentiment qui l'inspire : car elle ne s'aperçoit du doux attrait de sa beauté qu'au jour où il peut faire miracle en faveur de son fils; et, si elle use d'une puissance qu'elle ignorait, c'est avec une exquise délicatesse qui nous enchante comme Pyrrhus lui-même. Lorsque, dès son premier entretien, elle lui dit :

Mais il me faut tout perdre, et toujours par vos coups,

cette plainte discrète ne suffit-elle pas pour éveiller, sans en avoir l'air, les vœux secrets du protecteur qui va lui promettre de voler au secours d'Astyanax,

Coutât-il tout le sang qu'Hélène a fait répandre?

Il est vrai qu'en retour il implore un encouragement :

Madame, dites-moi seulement que j'espère,
Je vous rends votre fils, et je lui sers de père;
Je l'instruirai moi-même à venger les Troyens;
J'irai punir les Grecs de vos maux et des miens.
Animé d'un regard, je puis tout entreprendre;
Votre Ilion encor peut sortir de sa cendre.
Je puis en moins de temps que les Grecs ne l'ont pris,
Dans ses murs relevés couronner votre fils.

(Acte I, sc. IV.)

Mais ces transports qu'il serait facile de prendre au mot ont tant d'ardeur qu'ils effrayent la veuve d'Hector; et, par une

fuite rapide, qui ne la rend d'ailleurs que plus séduisante, elle se dérobe ainsi sous l'abri de son deuil :

Quels charmes ont pour vous des yeux infortunés
Qu'à des pleurs éternels vous avez condamnés?

Elle va jusqu'à plaider contre elle-même les intérêts de Pyrrhus :

Seigneur, que faites-vous, et que dira la Grèce?
Faut-il qu'un si grand cœur montre tant de faiblesse?

Ce n'est pas une revanche, mais seulement l'exil et l'oubli que sollicitent ses pleurs :

Votre amour contre nous allume trop de haine :
Retournez, retournez à la fille d'Hélène.

Plus les soupirs de Pyrrhus deviennent pressants, plus elle recule, avec une sorte d'épouvante; c'est alors que, cherchant un refuge près de ses chers morts, elle évoque les noms irritants de Troie et d'Hector :

Ah! souvenir cruel!
Sa mort seule a rendu votre père immortel.
Il doit au sang d'Hector tout l'éclat de ses armes,
Et vous n'êtes tous deux connus que par mes larmes.

C'était provoquer la colère de Pyrrhus, et ce mot menaçant

Le fils me répondra des mépris de la mère.

Aussi, craignant l'effet de son imprudence, essaye-t-elle, pour la réparer, une plainte suppliante, où se trouve un *peut-être* qui en dit beaucoup :

Hélas! il mourra donc. Il n'a pour sa défense
Que les pleurs d'une mère, et que son innocence.
Et *peut-être*, après tout, en l'état où je suis,
Sa mort avancera la fin de mes ennuis.

Que d'éloquence dans ces ruses qui sont un appel à la pitié! Moins sublime que la veuve de Pompée, Andromaque est plus aimable, plus voisine de nous. Il y a même plus d'héroïsme

en son courage. Car elle a plus besoin de vertu pour résister à l'amour de Pyrrhus que Cornélie, veuve de Pompée, pour braver la victoire de César. En admirant le poète qui transfigure un modèle venu de si loin, pourrait-on regretter la simplicité première du type grec? Est-ce que le théâtre est fait pour offrir à des savants le plaisir de reconnaître l'exactitude d'un pastiche? L'œuvre du génie n'est-elle pas plutôt d'approprier le fond permanent de la nature humaine aux exigences que comportent les mœurs d'une civilisation nouvelle? Il ne faudrait accuser Racine que si son propre siècle, et le monde même où il vivait lui eussent proposé une Andromaque supérieure à la sienne. Or la merveille de son art est d'avoir mis tant de finesse et de profondeur en sa peinture que cette Troyenne, dont la légende remonte aux temps homériques, devint la compatriote et la contemporaine des Françaises, qui purent retrouver en elle leur propre cœur.

Hermione. Alternatives d'amour et de haine. La psychologie de Racine est scientifique. Le sublime de la passion. — Elle n'est pas moins vivante la création d'Hermione qui joue près d'Oreste le même rôle qu'Andromaque près de Pyrrhus, car obligée de ménager aussi celui qui la vengera d'un perfide, elle ne dit pas le mot décisif qui découragerait toute illusion. Mais entre les deux rôles il y a toute la différence d'une mère à une amante, dont la passion va se changer en haine. C'était une hardiesse singulière de produire sous nos yeux une femme capable de faire tuer l'homme qu'elle aime par celui qu'elle n'aime pas. Or pas une note ne sonne faux dans les emportements éperdus qui préparent cette crise, et c'est à peine si on peut relever un mot de coquetterie, quand après avoir donné congé à Oreste qui se retire résigné, elle dit à sa confidente :

> Attendais-tu, Cléone, un courroux si modeste?
> (Acte III, sc. III.)

Bien plus : son crime aura comme un air de justice; car elle a reçu la parole de Pyrrhus, elle revendique un droit, elle a été trahie; et voilà pourquoi c'est ouvertement, sous le regard des Dieux, qu'elle désigne le coupable à son complice, sa morale tenant tout entière dans cette formule d'un maître du théâtre contemporain : *Tue-le.*

Ici Racine ne doit presque rien à Euripide, dont l'Hermione est odieuse, puisque l'époux qu'elle condamne lui est indifférent. Son orgueil seul se venge : elle craint d'être répudiée, parce qu'elle est stérile. C'est la jalousie de Sarah contre Agar. Elle ne veut point devenir demain l'esclave d'une favorite dont elle était hier la maîtresse. Il n'y a donc pas de nuances dans ses caprices d'enfant gâté, dans ses colères aveugles et cruelles, comme une rivalité de sérail.

Au contraire, l'exquise psychologie de Racine ne conduit que par degrés Hermione aux derniers excès. Tant que tout n'est pas perdu, tant que brille une lueur d'espoir, elle met sa fierté à cacher sa blessure. Devant Oreste qui lui apprend son malheur, elle fait parade d'un mépris qui semble étouffer tout amour; c'est au point qu'on pourrait croire à sa guérison prochaine :

Adieu, s'il y consent, je suis prête à te suivre.

Si plus tard l'orage se déchaîne, la faute en est à Pyrrhus et à ses perpétuelles oscillations. On peut juger de ce que sera son désespoir par l'explosion de joie que lui cause le repentir apparent de l'infidèle. Alors, quel charme il reprend tout à coup à ses yeux :

Intrépide et partout suivi de la victoire!

Comme elle s'inquiète peu d'Oreste et de sa douleur! Quelle sécheresse, et quelle dureté d'âme, en face d'Andromaque venant se jeter à ses genoux! Quelle maladresse même dans son ironie! Tandis que son intérêt lui ordonne de tout promettre, et de protéger le fils d'une rivale, pour éloigner celle-ci de Pyrrhus, elle n'a que l'insolence du triomphe; ne laisse-t-elle pas échapper ce mot dangereux :

S'il faut fléchir Pyrrhus, qui le peut mieux que vous?

Par cette imprudence, elle travaille à sa ruine; car elle s'expose à voir se rallumer des feux mal éteints : c'est ce qui arrive; et par suite, celle qui n'était qu'une victime va devenir une furie, lorsqu'elle s'écrie :

. . . . Vengez-moi; je crois tout....
Ah! courez, et craignez que je ne vous rappelle....
Ne vous suffit-il pas que je l'ai condamné?...
S'il ne meurt aujourd'hui, je puis l'aimer demain....
Revenez tout couvert du sang de l'infidèle;
Allez; dans cet état, soyez sûr de mon cœur....

Pourtant, la crise reste un instant suspendue par la démarche de Pyrrhus qui se croit obligé à un faux devoir d'humiliante politesse. Durant cette entrevue, quel flux et reflux de mouvements opposés, depuis la froideur affectée d'Hermione, dans la première tirade (acte IV, scène v), fameuse au théâtre sous le nom de *couplet d'ironie*, jusqu'aux brusques soubresauts de la douleur, qui lui arrachent son masque d'ironie, et aux éclats des reproches qu'elle jette à la face de l'infidèle :

Je ne t'ai point aimé, cruel! Qu'ai-je donc fait?
J'ai dédaigné pour toi les vœux de tous nos princes;
Je t'ai cherché moi-même au fond de tes provinces;
J'y suis encor, malgré tes infidélités,
Et malgré tous les Grecs honteux de mes bontés.
Je leur ai commandé de cacher mon injure;
J'attendais en secret le retour d'un parjure.
. . . .
Je t'aimais inconstant; qu'aurais-je fait fidèle?
Et même en ce moment où ta bouche cruelle
Vient si tranquillement m'annoncer le trépas,
Ingrat, je doute encor si je ne t'aime pas.
(Acte IV, sc. v.)

Un moment de lassitude et d'abattement succède à cette explosion : il y a même quelques prières attendries; mais à l'embarras du perfide elle voit qu'il ne les écoute pas. Aussi, comme elle se redresse menaçante!

Tu comptes les moments que tu perds avec moi!
Ton cœur impatient de revoir *ta Troyenne*,
Ne souffre qu'à regret qu'une autre t'entretienne.....
. . . .
Porte aux pieds des autels le cœur qui m'abandonne,
Va, cours. *Mais crains encor d'y trouver Hermione.*
(Acte IV, sc. v.)

Ces alternatives d'amour et de haine sont encore plus vio-

lentes dans le monologue qui ouvre le cinquième acte : entre l'offense et son châtiment, elle ne sait plus où en est son cœur :

Ah! Ne puis-je savoir si j'aime ou si je hais!
(Acte V, sc. I.)

Il combat encore pour le cruel. Il lui convient de révoquer l'arrêt de mort.

... Hé quoi! c'est donc moi qui l'ordonne?
(Acte V, sc. I.)

Mais Cléone ravive ses colères par la description de l'hymen qui s'apprête. Dès lors, c'en est fait. L'impatience des sanglantes représailles est même si vive qu'Hermione craint une défaillance chez son vengeur :

Quoi donc? Oreste encore,
Oreste me trahit?

Non : il n'a que trop sûrement servi sa rage. On le verra bien à ce cri cité cent fois :

Pourquoi l'assassiner? qu'a-t-il fait? à quel titre?
Qui te l'a dit?
(Acte V, sc. III.)

Ce trait vaut le *qu'il mourût* de Corneille. Voilà un de ces mots qui découvrent tout un caractère. C'est le sublime de la passion. A lui seul il suffirait à perpétuer le souvenir d'Hermione. Un maître de la psychologie, M. Paul Janet, dit ici : « Quand une idée domine dans l'âme, elle tient en échec les idées contraires : celles-ci sont *arrêtées* : elles restent sur le seuil de la conscience, cachées dans les ténèbres par le délire de la passion, qui, tout entière au désespoir, oublie sa fureur, sa jalousie et sa vengeance. » Les psychologues allemands appellent *hemmungen* ces arrêts de conscience, et ils essaient d'en soumettre les causes et les effets à une algèbre, de mettre patiemment en équation la vie passionnelle : Racine lui en dégageait l'inconnue par un coup de génie.

Pyrrhus. Les périls d'une situation fausse. — Entre la fille d'Hélène et la veuve d'Hector, Pyrrhus joue un personnage qui n'est pas toujours conforme à la dignité tragique, et c'est ce qu'Hermione lui fait bien sentir :

> Me quitter, me reprendre, et retourner encor
> De la fille d'Hélène à la veuve d'Hector?
> Tout cela part d'un cœur toujours maître de soi.
> (Acte IV, sc. v.)

Bien qu'il pratique l'art des faux-fuyants, et des euphémismes, pour excuser tantôt ses cruautés contre les Troyens, tantôt son oubli de la foi promise, il faut avouer qu'il nous impatiente un peu par ses indécisions. Elles ont le tort de rappeler d'autres héros de Racine, Bajazet par exemple, qui flotte entre Atalide et Roxane. Trop violent et trop délicat tout ensemble, il n'est ni Grec, ni Français. Quand il fait le barbare, ses procédés d'intimidation n'effrayent personne. Quand il soupire, on ne reconnaît plus en lui le bourreau de Polyxène et le meurtrier du vieux Priam, bien que Racine ait pris soin de rejeter adroitement sa férocité sur l'ivresse du carnage, dans une ville prise d'assaut, en pleine nuit :

> La victoire et la nuit, plus cruelles que nous,
> Nous excitaient nos meurtres, et confondaient nos coups.

Ailleurs, il s'abaisse aux petitesses des amants de comédie, notamment lorsqu'il dit à Phénix :

> ..... Crois-tu, si je l'épouse,
> Qu'Andromaque en secret n'en sera pas jalouse?

Mais la plupart de ces défauts sont imputables à une situation fausse, car il n'était point aisé de nous faire accepter un amant qui dit à une jeune veuve : « Épouse-moi, ou ton fils est mort ». Et il faut les pardonner aux beautés pathétiques dont cette situation est le principe.

Oreste est plus conforme à la tradition. — De tous les héros de ce drame, le moins éloigné de la tradition est Oreste. Avec sa mélancolie forcenée, il est bien la victime du destin :

> Mon innocence enfin commence à me peser.
> Je ne sais, de tout temps, quelle injuste puissance
> Laisse le crime en paix, et poursuit l'innocence.

De quelque part sur moi que je tourne les yeux,
Je ne vois que malheurs qui condamnent les Dieux.
Méritons leur courroux, justifions leur haine,
Et que le fruit du crime en précède la peine.
(Acte III, sc. I.)

Et comme l'Oreste français est plus intéressant que celui d'Euripide qui ne veut enlever sa cousine que pour ne pas se mésallier, en épousant ailleurs!

Tout au plus pourrait-on dire qu'il joue un rôle trop accessoire pour porter le poids si lourd du dogme antique de la Fatalité. Toujours refoulée, sa passion s'est repliée sur elle-même. Il s'est fait un sombre plaisir d'observer ses tortures. Avec quelle amère volupté il s'écrie, dans son agonie :

Grâce aux Dieux! Mon malheur passe mon espérance!
Oui, je te loue, ô ciel, de ta persévérance.
. . . .
J'étais né pour servir d'exemple à ta colère,
Pour être du malheur un modèle accompli.
Hé bien! je meurs content, et mon sort est rempli.
(Acte V, sc. V.)

En le voyant se parer de sa souffrance comme d'un signe d'élection, on le prendrait volontiers pour un ancêtre de René; et, ce qui ajoute à la ressemblance, c'est que, malgré tout, il paraît plus malheureux que coupable. Il est du moins protégé contre l'aversion par l'amitié de Pylade; car il faut être digne de sympathie pour mériter un tel dévoûment. A Oreste qui ne vint pas l'écarter des périls où il court lui-même, et lui dit :

Porte aux Grecs cet enfant que Pyrrhus m'abandonne,
Va-t'en,...

Pylade réplique :

Allons, Seigneur, enlevons Hermione.
(Acte III, sc. I.)

Le style d'Andromaque. — Après cette esquisse des physionomies principales, nous devrions parler aussi d'un style qui excelle par la convenance.

Louis Racine raconte que son père considérait une œuvre

comme à peu près achevée quand il pouvait dire : « Je n'ai plus que les vers à faire ». C'est que pour lui la perfection résultait du naturel, et de la vérité, c'est-à-dire de l'harmonie nécessaire qui doit exister entre les pensées ou les sentiments, et leur expression définitive. Voilà pourquoi il met où il sied la force et la grâce, l'éclat et la simplicité. Étudier la facture de cette tragédie, ce serait donc analyser des caractères et des situations. Or c'est ce que nous venons d'essayer. Ajoutons seulement que, dans ce coup de maître, il y a plus d'abandon, plus de feu, plus de mouvement que partout ailleurs. C'est l'entrain d'une verve toute jeune qui s'épanche avec joie : c'est l'agrément incomparable d'un génie qui se révèle à lui-même.

LES PLAIDEURS

(1668)

Affinités de la tragédie et de la comédie. Occasion des Plaideurs. Griefs personnels de Racine contre les gens de Palais. — Si les grands poètes comiques ne sont pas étrangers aux accents de la tragédie, les grands tragiques ont presque tous leurs éclairs d'inspiration comique. Shakespeare et Caldéron furent supérieurs dans les deux genres. Cervantès n'est pas seulement l'auteur de *Don Quichotte*, mais aussi « l'Eschyle castillan » par sa *Destruction de Numance*. Corneille a fait *le Menteur*. Schiller chausse le brodequin dans la première partie de *Wallenstein*. Les motifs plaisants abondent aussi dans les drames d'Euripide, que Ménandre appelait son *père*. De même, Racine prouve une fois de plus que la vocation dramatique, lorsqu'elle est profonde, se prête avec souplesse aux inspirations les plus imprévues. *Les Plaideurs* en sont un des plus agréables témoignages.

Ils furent représentés pour la première fois à la Ville, vers le début de novembre 1668 [1], par la troupe de l'Hôtel de Bour-

1. On ne peut que donner une date approximative. La *Gazette* de 1668 et les *Lettres* en vers de Robinet passent cette comédie sous silence. Le privilège du Roi pour l'impression des *Plaideurs* est du 5 décembre 1668.

gogne, et à la Cour, environ un mois après. Dans la même année, la pièce fut imprimée avec privilège du Roi. Elle était précédée d'un *Avis au lecteur*, sorte de préface, dont le ton est moins âpre que de coutume. L'auteur semblait ne pas attacher trop d'importance à un badinage composé rapidement, et ne plus s'armer de rigueur contre les récalcitrants qu'il avait eu le malheur de ne pas divertir. En même temps, il donnait des détails intéressants, quoique incomplets, sur les circonstances qui venaient de lui suggérer cette ingénieuse fantaisie.

S'il y parle des *Guêpes* d'Aristophane, et de la tentation qu'il eut, en les lisant, d'essayer l'effet des plaisanteries qui avaient amusé le peuple le plus spirituel de l'antiquité, il dit à peine un mot d'un procès qu'il venait de perdre, et auquel ni lui-même, ni ses juges « n'ont jamais bien entendu ». Or il est vraisemblable qu'une rancune personnelle anima sa verve. Louis Racine et d'Olivet sont du moins d'accord pour nous apprendre que l'occasion de cette satire fut un litige engagé au sujet du prieuré de l'Épinay, qui lui fut disputé par un ecclésiastique régulier. Il s'en suivit un procès dont Racine finit par se désister, mais non sans mauvaise humeur contre les gens de robe. Il cherchait donc l'occasion d'une revanche, et fut heureux de leur faire payer la perte de son bénéfice.

Le premier dessein du poète n'était pourtant pas de composer une comédie, mais d'improviser une farce destinée à une troupe italienne, où figurait le roi des bouffons, Tiberio Fiurilli, fameux sous le nom de Scaramouche [1]. Or Scaramouche ayant quitté Paris en 1667, Racine se tourna vers une autre scène plus exigeante, qui l'obligeait au souci de l'art, du goût et de la mesure; mais, d'autre part, nous y avons perdu quelque chose, car Racine eût certainement assaisonné son « échantillon d'Aristophane » avec un peu plus de gros sel attique, grâce à cette liberté de la comédie dite *à l'improvisade* qui l'avait tenté. C'est le cas de remarquer au passage qu'un autre chef-d'œuvre de la gaîté française, *le Barbier de Séville*, fut d'abord une farce destinée aux comédiens italiens.

1. Il était goûté de Louis XIV. On prétend qu'un jour, personne ne pouvant calmer les pleurs du roi tout enfant, Scaramouche fut autorisé à le prendre dans ses bras, et par ses grimaces réussit à le faire rire, aidé de son chien, de son chat, de son perroquet, et de sa bouffonne chanson en *fa la ut*.

Les collaborateurs de Racine. Allusions contemporaines. Perrin Dandin et Rabelais. — On a souvent répété qu'il eut plus d'un collaborateur. L'éditeur de Boileau, Brossette, nous raconte que le berceau de l'œuvre fut le cabaret du *Mouton blanc*, situé place du cimetière Saint-Jean, où s'assemblaient, « avec quelques jeunes seigneurs de la Cour, MM. Despréaux, Racine, La Fontaine, Chapelle, et Furetière ». Tous ces joyeux compagnons, qui s'étaient déjà cotisés pour la parodie de *Chapelain décoiffé*, s'avisèrent un jour de s'égayer aux dépens de Messieurs du Palais, huissiers, greffiers, avocats, plaideurs, procureurs et juges. Racine, qui avait des représailles à exercer contre le monde de la chicane, si retors et si futé, s'empressa d'entrer dans cette pensée. La matière était riche, et chacun, paraît-il, y mit du sien, y compris même, dit-on, certains robins, enchantés d'user de l'occasion pour dauber leurs confrères.

C'est ainsi que l'amusante scène de la dispute qui s'élève entre la comtesse de Pimbêche et Chicaneau, aurait été esquissée par Boileau qui tenait l'anecdote de son frère Gilles. L'original serait une plaideuse incorrigible, la comtesse de Crissé, attachée au service de la duchesse douairière d'Orléans [1]. Pour que nul n'en doutât, l'actrice chargée du rôle eut même soin de s'affubler, comme cette ridicule personne, d'une robe couleur de rose sèche, avec un masque sur l'oreille, à l'ancienne mode. On attribue à la même origine l'allusion faite à la femme du lieutenant criminel Tardieu qu'on lira plus bas. L'avarice de ce couple avait sa légende, et c'est de ce ménage que Boileau disait, dans sa satire *sur les Femmes* :

L'un et l'autre des lois vécut à l'aventure,
Des présents qu'à l'abri de la magistrature
Le mari quelquefois des plaideurs extorquait,
Ou de ce que la femme aux voisins escroquait.

1. C'est elle que Furetière, dans son *Roman bourgeois*, appelle Collantine. Quand elle se marie à Charrosselle, cette plaideuse enragée s'arrange de manière que son contrat devienne un nid de procès. Même à l'église, devant le prêtre, ces deux époux assortis ne purent s'accorder. Quand l'un disait *oui*, l'autre disait *non*. Ils finirent par prononcer en même temps le *oui* sacramentel, « chacun dans la pensée que l'autre dirait le contraire ».

Elle mourut assassinée par les voleurs ; et ce fut presque justice : car elle poussait la vilenie jusqu'à dérober des biscuits aux pâtissiers. Le bruit ne courait-il pas que l'un d'eux, pour la dégoûter de ces larcins, mit un jour à sa portée des gâteaux fortement purgatifs? Ici, elle s'appelle Babonnette. On la reconnut en ces vers :

Elle eût du bonnetier emporté les serviettes,
Plutôt que de rentrer au logis les mains nettes.

Furetière n'était pas moins en fonds de traits malins contre ces procureurs dont il s'était moqué souvent, soit dans son *Roman bourgeois*, soit dans ses satires les plus mordantes, notamment dans *le Déjeuner d'un procureur* et dans *le Jeu de boules des procureurs*, où il abuse des mots de Palais ; ses traits avaient besoin d'être raccourcis et aiguisés par Racine. Il aurait inspiré notamment l'idée de la galanterie dont le vieux Dandin, tout émoustillé par la beauté d'Isabelle, veut régaler ses jolis yeux, lorsqu'il dit :

« N'avez-vous jamais vu donner la question?
— Non, et ne le verrai, que je crois, de ma vie.
— Venez : je vous en veux faire passer l'envie.
— Hé, monsieur, peut-on voir souffrir des malheureux?
— Bon! cela fait toujours passer une heure ou deux. »

On lit en effet dans Furetière que le juge Bélastre, amoureux de Collantine, « lui faisait bailler place commode dans les lieux publics pour voir les pendus et les roués qu'il faisait exécuter ». Thomas Diafoirus invitera Angélique à « venir voir, pour se divertir, la dissection d'une femme ».

Si des avocats fournirent à Racine quelques-unes de ses épigrammes contre les juges, on peut croire que ceux-ci ne lui refusèrent pas des malices lancées contre les avocats. On prétend du moins que M. de Brilhac, conseiller au Parlement de Paris, et M. de Lamoignon le mirent au courant des plus piquantes anecdotes qui circulaient sur les bizarreries de l'éloquence judiciaire. Quant aux termes techniques de la procédure, ils auraient eu pour initiateur maître Pousset de Montauban qui, dans plus d'une scène, joua près de son ami le

rôle du souffleur près de Petit-Jean. Toujours est-il que les différents tons sur lesquels l'Intimé déclame furent autant de parodies qui visaient les praticiens d'un temps où l'emphase sonore et creuse passait pour éloquence; et la tradition de ces parodies, loin de se perdre dans la maison de Molière, s'y renouvelle encore périodiquement par une charge espiègle et transparente du débit de tels ou tels avocats en vogue.

Le célèbre Gaultier la Gueule fut, au temps jadis, un de ceux que le public put désigner par leur propre nom. La citation *victrix causa Diis placuit* se retrouve dans un passage de son *Onzième plaidoyer*, prononcé en août 1646. Le voici : « Que dirai-je davantage? Le ciel, qui a décidé du droit des combats, a pris notre partie contre vous,

Victrix causa diis placuit.

Et faites les Catons tant que vous voudrez, par des jugements téméraires et présomptueux, pour témoigner que la cause des vaincus vous plaît. » — Les plus illustres ne furent pas non plus épargnés, s'il est vrai qu'un irrévérent ne respecta pas même Patru ni Le Maître, protégés pourtant, l'un par son talent reconnu, l'autre par les souvenirs de Port-Royal. Plaidant pour une *substitution*, en faveur de la maison de Chabannes, Le Maître disait : « Dans les premiers siècles après le Déluge, les seuls enfants mâles succédaient à la principauté de la famille ». On a voulu désigner ici la source du mot de Dandin à l'Intimé : « *Avant la naissance du monde. — Avocat, ah! passons au Déluge* ». Il est pourtant permis d'en douter, bien que la reconnaissance n'ait pas toujours imposé silence aux vivacités du poète qui, dans plus d'une rencontre, n'avait point ménagé ses anciens maitres.

Enfin, Rabelais fut mis également à contribution, mais d'une façon discrète; car les licences du XVIe siècle eussent paru téméraires au XVIIe. Les censures de l'audacieux railleur, qui fouaillait jusqu'au sang Thémis et ses suppôts, auraient détonné dans les jeux d'une ironie qui les fustigeait si légèrement. Laissant donc là Grippeminaud et ses griffes sanglantes, Racine se contenta d'emprunter à *Pantagruel* le nom de Perrin Dandin, et cette innocente boutade sur le *chicquanous Rouge*

muzeau : « Que si en tout le territoyre n'estoyent que trente coups de baston à guaigner, il en emboursoyt tousjours vingt-huit et demy » :

Et si dans la province
Il se donnait en tout vingt coups de nerf de bœuf,
Mon père, pour sa part, en emboursait dix-neuf.

Bref, les grains de sel abondèrent, venus de toutes mains; mais ce ne fut que l'assaisonnement du régal tout gaulois dont il fallait trouver la matière, c'est-à-dire une pièce qui eût son exposition, sa suite et son dénoûment. C'est ici que Racine triomphe et semble mériter que Boileau ait dit de lui, au rapport de Louis Racine : « Il a encore plus que moi le génie satirique ».

Les Guêpes d'Aristophane. Satire politique de la démocratie athénienne, et d'un abus redoutable. — Aristophane fut ici d'un utile secours. Ses *Guêpes* offrirent en effet le cadre d'une action qu'il s'agissait d'accommoder au tour de l'esprit français, et aux ridicules de l'âge présent. Le poète y réussit, et il eut en cela d'autant plus de mérite que, si les sujets tragiques peuvent aisément passer d'une littérature dans une autre, il n'en va pas de même des éléments comiques. On les acclimate difficilement sous un autre ciel : car ils ont leurs racines dans le sol qui les a vus naître, et tiennent toujours de près aux mœurs d'un pays ou d'un temps.

Ici même, sous une imitation fort industrieuse, s'aperçoit le péril qu'il peut y avoir à transplanter une flore étrangère. En effet, il faut avouer qu'Aristophane a plus d'ampleur et d'à-propos, que sa verve est plus sérieuse, qu'elle s'attaque à un fléau redoutable pour le salut de la cité, qu'en voulant le guérir il fit office de patriote, et non de bel esprit. Au lieu d'être une exception burlesque, son juge Philocléon représente non un simple travers, mais un des abus flagrants de la démocratie athénienne, nous voulons dire ces six mille citoyens qui remplissaient les dix tribunaux d'une république où la parole décidait de tous les intérêts, de tous les droits. Pour la plupart ignorants, envieux, ennemis de toute supériorité, ils composaient une foule paresseuse, avide, remuante, et toujours prête à devenir

la proie des démagogues qui flattaient ses vices. Si à ce chiffre on ajoute les avocats par écrit ou *logographes*, fournisseurs de plaidoyers, moyennant finances, les orateurs politiques, les membres du Sénat ou de l'Aréopage, si on se rappelle le retour incessant des assemblées populaires, des élections, des accusations, des jugements, on s'expliquera l'âpreté du réquisitoire où un moraliste militant dénonce et combat de front une folie aussi préjudiciable au bien de l'État qu'aux vertus domestiques et à la prospérité des familles. On peut affirmer sans trop d'exagération que cette manie transformait tout un peuple en lazzaroni passant leur vie sur l'*agora*. Le mal fut encore aggravé par l'institution du triobole qui soldait l'oisiveté, le chômage du travail, les bévues et les prévarications d'une justice bavarde, ergoteuse, vénale et aveugle. Il y eut donc du courage dans cette révolte du bon sens : elle eut une portée politique, et si considérable que ses éclats de rire ont parfois comme un accent tragique. Quand le chien Labès[1] était cité pour avoir volé, non un chapon, mais un fromage de Sicile, chacun se rappelait les concussions commises en cette province par le stratège Lachès. C'était un procès intenté aux institutions d'un peuple; Aristophane exerçait là une sorte de ministère public.

Racine ne fit qu'une satire inoffensive des mœurs du Palais. Cabale des procureurs. — Il ne pouvait en être ainsi de Racine. Outre que Louis XIV n'eût pas toléré des libertés audacieuses, même sur la scène des Italiens, qu'il finit d'ailleurs par chasser, en 1697, le sel d'Aristophane paraissait trop mordant à un délicat dont le goût préférait à des crudités parfois brutales l'atticisme tempéré de Térence. « Si j'avais à faire une comédie, répondit-il aux amis qui le pressaient de leur faire voir sur le théâtre un échantillon d'Aristophane, j'aimerais beaucoup mieux imiter la régularité de Ménandre et de Térence que la liberté de Plaute et d'Aristophane. » Sa malignité se tourna donc uniquement contre les gens de robe; et encore s'en prit-il à leurs plus innocents travers, au jargon barbare et scolastique des uns, à la morgue ou à la cuistrerie

1. Ce nom dérivait d'un verbe grec qui signifie *prendre*.

des autres. Sa prudence n'alla pas au delà des plaisanteries traditionnelles qui ne tiraient guère à conséquence. Les agents subalternes plus que les gros bonnets furent mis en cause ; et il se garda bien de risquer un regard téméraire dans les arcanes de la procédure, d'étaler au grand jour les complaisances vénales, les sollicitations éhontées, les hypocrisies odieuses, les guets-apens de l'instruction criminelle, ou les horreurs de la torture.

Ceux qui le lui ont reproché sont vraiment fort injustes ; car, malgré sa réserve, une gaieté qui ne voulait point briser les vitres ne fut pas alors sans péril. Certains magistrats s'en émurent comme d'un scandale, et Valincour écrit à d'Olivet qu' « un vieux conseiller mena grand bruit contre une comédie » qui lui parut un crime d'État. Je soupçonne même que la cabale des avocats ou des procureurs ne fut pas étrangère à la froideur du premier accueil fait à cette comédie ; car elle n'eut d'abord aucun succès. « Les acteurs, dit Valincour, furent sifflés aux deux premières représentations, et n'osèrent placarder la troisième. » Molière seul, bien que brouillé avec Racine, « ne se laissa pas entraîner au jugement de la Ville, et, en sortant, il déclara que ceux qui se moquaient de cette pièce méritaient qu'on se moquât d'eux ». Faut-il croire que Racine fut assez ingrat pour viser Molière, lorsque, dans sa préface, il dit de la comédie : « Je n'attends pas un grand honneur d'avoir assez longtemps réjoui le monde ? » En tous cas, il aurait dû y séparer expressément l'auteur du *Misanthrope* des auteurs à qui « les sales équivoques et les malhonnêtes plaisanteries coûtent maintenant si peu ».

Le suffrage de Louis XIV décide du succès. — Après la bataille perdue, un tel suffrage n'aurait pourtant pas décidé d'un retour de fortune, si, par l'autorité de son goût, un critique tout-puissant, Louis XIV, n'eût relevé tout à coup l'œuvre tombée. « Un mois après, les comédiens, dit Valincour, étant à la Cour, et ne sachant quelle petite pièce donner à la suite d'une tragédie, risquèrent les *Plaideurs*. Le feu roi, qui était très sérieux, en fut frappé, y fit même de *grands éclats de rire* ; et toute la Cour, qui juge ordinairement mieux que la Ville, n'eut pas besoin de complaisance pour l'imiter. Les comédiens

partis de Saint-Germain[1] dans trois carrosses, à onze heures du soir, allèrent porter cette bonne nouvelle à Racine, qui logeait à l'hôtel des Ursins. Trois carrosses, après minuit, et dans un lieu où il ne s'en était jamais tant vu ensemble, réveillèrent tout le voisinage. On se mit aux fenêtres; et, comme on vit que les carrosses étaient à la porte de Racine, et qu'il s'agissait des *Plaideurs*, les bourgeois se persuadèrent qu'on venait l'enlever pour avoir mal parlé des juges. Tout Paris le crut à la Conciergerie, le lendemain. »

S'il y eut revirement d'opinion, l'honneur en revient donc au patronage du roi. Sans l'aveu du Maître, les courtisans n'auraient pas osé s'égayer aux dépens des Dandins. C'est ce que laisse entendre ce passage de l'*Avis au lecteur* : « On examina d'abord mon amusement comme on aurait fait une tragédie. Ceux mêmes qui s'y étaient le plus divertis eurent peur de n'avoir pas ri dans les règles.... Quelques autres s'imaginèrent qu'il était bienséant à eux de s'y ennuyer, et que les matières de Palais ne pouvaient être un sujet de divertissement pour des gens de cour. » La postérité a confirmé le jugement de Louis XIV; et, loin de nous paraître la méprise d'un bel esprit qui s'égare, cette comédie n'a rien perdu de son vif agrément et apparaît toujours comme un des chefs-d'œuvre les plus authentiques du pur esprit français.

Les juges et les avocats au dix-septième siècle. Molière et La Bruyère. — Le plaisir qu'y trouva le Souverain ne fut pas seulement littéraire; car l'aiguillon de la guêpe parisienne taquinait de ses piqûres des abus qu'il songeait justement à réformer.

Au XVIIe siècle, en effet, les *Chats fourrés* rappelaient encore « ces bestes moult horribles et espouvantables » qui « ont les gryphes tant fortes, longues et acerées que rien ne leur eschappe », qui « grippent tout, dévorent tout,... pendent, bruslent, escartelent, decapitent, meurtrissent, empoisonnent, ruinent et minent tout, sans discrétion de bien et de mal » (*Pantagruel*, liv. V, chap. XI). C'est du moins ce qu'atteste cette scène où, pour détourner Argante d'aller en justice, Scapin

1. Ce fut pourtant à Versailles qu'eut lieu la représentation, si l'on en croit l'*Avis au lecteur* de Racine.

énumère si éloquemment les périls auxquels il s'expose : « Jetez les yeux sur les détours de la justice; voyez combien d'appels et de degrés de juridiction, combien d'animaux ravissants par les griffes desquels il vous faudra passer, sergents, procureurs, avocats, greffiers, substituts, rapporteur, juges et leurs clercs. Il n'y a pas un de ces gens-là qui, pour la moindre chose, ne soit capable de donner un soufflet au meilleur droit du monde. Un sergent baillera de faux *exploits* sur quoi vous serez condamné, sans que vous le sachiez. Votre procureur s'entendra avec votre partie, et vous vendra à beaux deniers comptants. Votre avocat, gagné de même, ne se trouvera point lorsqu'on plaidera votre cause, ou dira des raisons qui ne feront que battre la campagne, et n'iront point au fait. Le greffier délivrera par contumace des sentences et arrêts contre vous. Le clerc du rapporteur soustraira des pièces, ou le rapporteur même ne dira pas ce qu'il a vu. Et quand, par les plus grandes précautions du monde, vous aurez paré tout cela, vous serez ébahi que vos juges auront été sollicités contre vous ou par des gens dévots, ou par des femmes qu'ils aimeront. Eh! monsieur, si vous le pouvez, sauvez-vous de cet enfer-là. C'est être damné dès ce monde que d'avoir à plaider; et la seule pensée d'un procès serait capable de me faire fuir jusqu'aux Indes. » (*Fourberies de Scapin*, acte II, scène VIII.) Ce réquisitoire est confirmé par ce trait de La Bruyère : « Le devoir des juges est de rendre la justice, leur métier de la différer : quelques-uns savent leur devoir, et font leur métier. » Dans le v[e] acte de son ***Mercure galant***, Furetière met en scène deux coquins du Palais, M[e] Sangsue et M[e] Brigandeau. Enfin la comédie italienne ne tarira pas en sarcasmes amers contre la vénalité et la rapacité des procureurs et autres robins, témoin l'***Arlequin Grapignan*** de Noland de Fatouville. Le mal était si invétéré, si profond, que Louis XIV entendit les plaintes de la colère publique; et l'*Ordonnance civile* d'avril 1667 essaya de leur donner satisfaction. Racine fut donc, peut-être sans le vouloir, un auxiliaire de la bonne volonté royale.

Il n'y eut pas moins d'à-propos dans les traits malins qu'il lançait contre les avocats. L'Intimé ne paraîtra pas une caricature trop burlesque, si on rapproche son discours de tel ou tel

plaidoyer contemporain, par exemple de celui qu'en 1673, cinq ans après la pièce de Racine, Omer Talon prononçait en plein Parlement pour les héritiers de Mlle de Canillac. Il débute ainsi : « Au chapitre XIII du Deutéronome, Dieu dit : Si tu te rencontres dans une ville où règne l'idolâtrie, mets tout au fil de l'épée, sans distinction d'âge, de sexe, ni de condition; rassemble dans les places publiques toutes les dépouilles de la ville, brûle-la tout entière, et qu'il n'en reste plus qu'un monceau de cendres *Si audieris in una urbium*, etc. Le procès ayant été fait à Naboth, *quia maledixerat regi*, le roi Achab se mit en possession de son héritage. David, étant averti que Miphisboseth s'était engagé dans la rebellion donna tous ses biens à Siba qui lui en apporta la nouvelle. *Tua sint omnia quæ fuerant Miphisboseth...* » A la même époque, un autre avocat, plaidant pour sa fille, qui demandait une séparation de corps, s'écriait : « *Verum est dicere;* oui, Messieurs ! c'est bien vrai; oui, ma fille est heureuse et malheureuse tout ensemble, heureuse *quidem* d'avoir trouvé un époux distingué par sa naissance, malheureuse *autem* de ce que ce gentilhomme a renversé sa fortune par sa mauvaise conduite à mendier son pain, ce pain que les Grecs appelaient ἄρτον.... » Mais on n'en finirait pas si l'on voulait énumérer ces citations d'exordes pédants et tout farcis de textes sacrés ou profanes. C'en est assez pour prouver que Racine n'a guère forcé la note, en livrant au rire ce qui était ridicule. Même la poursuite dirigée par Petit-Jean contre le chien Citron ne semble pas trop invraisemblable pour qui songe à tant de procès intentés à des animaux jusqu'au milieu du seizième siècle [1].

Racine n'eut guère que des visées littéraires. Jugement sur l'ensemble de l'œuvre. — Mais, en imaginant cette bouffonnerie, Racine ne pensait point à notre moyen âge : il voulait tout simplement imiter Aristophane, comme il l'a fait soit dans l'exposition [2], soit dans la scène où Léandre, cherchant à con-

1. En 1545, la ville de Saint-Jean en Savoie adressa une plainte à l'official de Saint-Jean-de-Maurienne contre des charançons qui dévoraient les récoltes. Interrompue par la disparition des accusés, l'affaire resta pendante jusqu'en 1587. Au XVIIIe siècle, dans une lettre écrite de Naples à Mme d'Épinay, l'abbé Galiani parle de deux chiens condamnés à mort par autorité de justice, et exécutés par la main du bourreau, pour avoir mordu un enfant. (Voir l'édition des *Plaideurs* par M. Bernardin.)

2. Dans l'exposition des *Guêpes*, on voit deux esclaves, Sosie et Xanthias, faire

vertir Perrin Dandin, lui propose de tenir ses audiences en famille, sans sortir de chez lui [1]. Ces rapprochements, nous ne pouvons que les indiquer. Sous ces analogies éclateront les différences de conception et d'exécution. Il faut bien dire qu'elles sont à l'avantage du poète athénien, dont la satire sociale a été réduite par Racine aux proportions d'une satire littéraire. C'est du Boileau en dialogue et en action. Signalons à ce propos de légères représailles exercées contre Corneille qu'avait attristé le triomphe d'*Andromaque*, et qui eut la maladresse de ne pas cacher son chagrin. Les vénérables *rides* de *Don Diègue* passent ici sur le front d'un huissier :

Ses *rides* sur son front gravaient tous ses *exploits*.

Corneille se reconnut aussi, non sans colère, dans ce trait de Chicaneau : *Viens mon sang, viens ma fille. — Achève et prends ce sac* fut une parodie de ce mot : *Achève et prends ma vie.*

sentinelle devant la maison de Philocléon, leur maître, qu'ils gardent, par ordre de son fils Bdélycléon, pour l'empêcher d'aller juger. « C'est la passion du bonhomme : *s'il n'occupe pas le premier banc au tribunal, il est désespéré....* »

Tous les jours le premier au plaid, et le dernier. (Racine.)

— « ... Son coq *l'ayant réveillé trop tard, c'est*, dit-il, *que des accusés l'auront gagné à prix d'argent.* »

Il fit couper la tête à son coq, de colère,
Pour l'avoir éveillé plus tard qu'à l'ordinaire.
Il disait qu'un plaideur dont l'affaire allait mal
Avait graissé la patte à ce pauvre animal.

— Philocléon s'enfuit par les gouttières et les lucarnes. « On bouche, on calfeutre tout; mais lui, il enfonçait des bâtons dans les murs, et sautait d'échelon en échelon comme une pie. » On en est réduit à tendre des filets au-dessus de toute la cour. Alors il s'avise d'un autre artifice; et, nouvel Ulysse, se suspend au ventre d'un âne, pour s'échapper de sa prison. — Rien de plus vif que cette variété d'inventions. C'est comme un jet continu d'étincelantes métaphores, et de fines parodies.

1. LÉANDRE.

Un valet manque-t-il de rendre un verre net?
Condamnez-le à l'amende, ou, s'il le casse, au fouet.

DANDIN.

C'est quelque chose : encor passe, quand on raisonne.
Et mes vacations, qui les paîra? Personne?

LÉANDRE.

Leurs gages vous tiendront lieu de nantissement.

Dans Aristophane, nous lisons : « Eh, dis-moi, quand même j'aurais la fièvre, je toucherais toujours mon salaire? Et ici, je pourrai, sans quitter mon siège, manger mes lentilles? »

A la folie de tout un peuple se substitue celle d'un particulier. Philocléon se change en Perrin Dandin, et Bdélycléon en Léandre amoureux d'Isabelle. Le cadre se rétrécit donc singulièrement; mais il admet pourtant de nouvelles figures, celles de Chicaneau et de la comtesse de Pimbêche, deux enragés qui font pendants au juge endiablé : car c'est aux plaideurs, non aux juges, que la pièce emprunte son titre, et le sujet semble avoir été retourné. L'ensemble est amusant, mais surtout par les détails : on y trouve non l'intérêt, mais le style de la comédie.

Un vieux comédien, Riccoboni, historien du *Théâtre italien*, après en avoir été directeur, acteur et fournisseur, appréciait ainsi les *Plaideurs* : « Cette comédie de M. Racine est la pièce la plus singulière que j'aie trouvée dans tous les théâtres de l'Europe. Depuis Molière, j'ai peine à croire que le style de la comédie se soit conservé nulle part aussi bien que dans cette pièce. » Il ne lui reproche que d'être « un très mauvais exemple pour les jeunes gens », parce que Léandre « use d'un déguisement pour faire signer à Chicaneau son contrat de mariage, en lui faisant accroire que c'est un papier de procédure ». Voilà, chez un acteur, une étrange pruderie! Remarquons plutôt que les travers des personnages sont trop poussés à l'extravagance, que l'intrigue nous laisse froids, et n'est qu'un prétexte à des épisodes divertissants; mais, en dépit de ces faiblesses, et malgré les changements opérés depuis dans les habitudes judiciaires, un tour alerte, et la franchise d'un esprit qui n'a pas vieilli font vivre encore cette boutade de raillerie gauloise. En la lisant, on regrette même que Racine n'ait pas suivi cette veine; car il pouvait devenir notre Térence, et avoir sa physionomie propre, à côté de Molière.

BRITANNICUS

(1669)

I. — Faits historiques.

Britannicus fut une revanche contre les détracteurs d'Andromaque. — Perrault a dit en parlant d'*Andromaque* :

« Cette tragédie fit le même bruit à peu près que *le Cid*, lorsqu'il fut représenté ». Le rapprochement était fondé et sert à marquer la seconde grande date de la tragédie française : pourtant l'accueil fait à *Andromaque* (1667) avait été de l'étonnement plus que de la faveur, car les beautés de cette création déconcertaient le goût régnant. Aussi les détracteurs du poète prétendirent-ils que son talent se réduisait à la peinture de l'amour; et cette opinion s'accrédita si bien que, longtemps après, Mme de Sévigné s'obstinait encore à écrire, à la date du 16 mars 1672 : « Jamais il n'ira plus loin qu'*Alexandre* et qu'*Andromaque*; il fait ses pièces pour la Champmeslé, ce n'est pas pour les siècles à venir; si jamais il n'est plus jeune, et qu'il cesse d'être amoureux, ce ne sera plus la même chose. » — A ceux qui se vengèrent ainsi du talent qu'on ne pouvait lui refuser, en lui déniant celui qu'il n'avait point encore essayé, Racine opposa la double revanche des *Plaideurs* et de *Britannicus*. C'est ce qu'attestent ces vers de Boileau :

Et peut-être ta plume aux censeurs de Pyrrhus
Doit les plus nobles traits dont tu peignis Burrhus.
(Épître VII.)

Oui, à cette génération qui s'opiniâtrait à regretter Corneille et ses Romains, il montra, par la souplesse de ses ressources, qu'il était, lui aussi, capable de mâles accents; et, désertant la mythologie pour l'histoire, il représenta dans la corruption de l'empire ces maîtres du monde dont l'héroïsme républicain avait porté bonheur à son devancier. Un pinceau que sa douceur semblait prédestiner à ne peindre que les nuances de la passion, déjoua donc les prédictions de ses ennemis, en dérobant à Tacite son énergie, sa concision, ses traits rapides et ses sombres couleurs. C'était Albane ou Corrège s'élevant tout à coup à la fierté de Michel-Ange.

La première représentation. — Ce fut deux ans après *Andromaque*, le vendredi 13 décembre 1669, que *Britannicus* parut pour la première fois sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, devant une assemblée que rendit moins nombreuse la concurrence d'une exécution capitale. A cette soirée assistait Corneille, avec la cabale de ses partisans dispersés dans la salle, « de peur

de se faire reconnaître ». Ils n'épargnèrent pas les censures au chef-d'œuvre. La plus curieuse de toutes est un récit de Boursault placé par lui au début de sa nouvelle d'*Artémise et Poliante* (1670), qui a l'insigne mérite de nous donner la physionomie de la salle à la première représentation. A l'en croire, des connaisseurs placés près de lui auraient trouvé « les vers fort épurés », mais « Agrippine fière sans sujet, Burrhus vertueux sans dessein, Britannicus amoureux sans jugement, Narcisse lâche sans prétexte, Junie constante sans fermeté, et Néron cruel sans malice ». Il raillait ainsi un ami de Racine, peut-être Boileau : « Son visage, qui à un besoin passerait pour un répertoire du caractère des passions, épousait toutes celles de la pièce, et se transformait comme un caméléon, à mesure que les acteurs débitaient leurs rôles : surtout le jeune Britannicus, qui avait quitté la bavette depuis peu, et qui lui semblait élevé dans la crainte de Jupiter Capitolin, le touchait si fort que le bonheur dont apparemment il devait bientôt jouir l'ayant fait rire, le récit qu'on vient faire de sa mort le fit pleurer. » L'entrée de Junie « dans l'ordre de Vesta » lui paraissait un dénoûment de « tragédie chrétienne ». Malgré ce parti pris d'ironie, il se contenta pourtant de dire que « la pièce n'eut pas le succès qu'on s'en était promis ». Notons encore que Corneille, au témoignage même de Racine qui, dans sa première préface, le désigne clairement, aurait objecté « avec chaleur » qu'on faisait vivre Britannicus et Narcisse « deux ans plus qu'ils n'ont vécu ».

De ces critiques [1] il ressort qu'il n'y eut point, comme on l'a prétendu, manifestation hostile et chute soudaine. Il est toutefois certain que cette composition sévère fut d'abord peu comprise par la foule, et disparut après huit ou même cinq représentations dont la froideur irrita cruellement le cœur de Racine. Mais elle se releva dans la suite, comme nous l'apprenons par sa seconde préface, datée du début de 1676, et obtint à la ville et à la cour un succès qui ne s'est plus démenti.

Représailles contre le parti de Corneille. — Attribuant l'injustice du premier accueil du public aux manœuvres de l'envie, Racine usa de représailles dans une première préface, où,

1. On les trouvera étudiées par le menu, avec beaucoup d'autres, dans l'exact et agréable ouvrage de M. Deltour, *les Ennemis de Racine*, 2e partie, chap. III.

tout en ayant raison, il se donne tort par les allusions blessantes qu'il lance avec amertume à plusieurs tragédies du rival auquel il applique les plaintes de Térence « contre les critiques d'un vieux poète malintentionné [1] ». Ne va-t-il pas jusqu'à dire : « Que faudrait-il faire pour contenter des juges si difficiles? La chose serait aisée, pour peu qu'on voulût trahir le bon sens. Il ne faudrait que s'écarter du naturel, et se jeter dans l'extraordinaire.... Il faudrait remplir l'action d'une infinité de déclamations.... Il faudrait représenter quelque héros ivre qui se voudrait faire haïr de sa maîtresse, de gaieté de cœur [2]; un Lacédémonien grand parleur [3]; un conquérant qui ne débiterait que des maximes d'amour [4]; une femme qui donnerait des leçons de fierté à des conquérants [5]. »

Hâtons-nous d'ajouter qu'il se repentit plus tard de ce premier mouvement excusable chez un poète qui pouvait écrire avec autorité : « Voilà celle de mes tragédies que j'ai le plus travaillée ».

Dans sa seconde préface, où il se rend cette justice, il adoucit, en effet, ses vivacités juvéniles, et l'édition complète de ses œuvres supprima toutes les récriminations violentes où il avait trop oublié ce qu'il devait à la vieillesse et à la gloire d'un précurseur. C'est qu'on pardonne aisément à un mal réparé. Or Britannicus avait repris son rang, surtout à la *cour*, où plaisait singulièrement ce grand tableau d'histoire. Ce fut même la première pièce que Louis XIV fit voir au duc de Bourgogne et à ses frères, à Versailles, le 17 novembre 1698. La *ville* ne resta pas en arrière; et, en 1676, l'universelle faveur dont jouissait cette tragédie justifia le mot de Boileau disant à son ami : « Vous n'avez rien fait de plus fort ».

1. *Luscius de Lanuvium*, ennemi de Térence, aigrement censuré dans ses prologues (*malevoli veteris poetæ...*).
2. *Attila* (voir acte III, sc. II).
3. Agésilas ou Lysander, dans *Agésilas*.
4. César dans la *Mort de Pompée*.
5. Cornélie.... Viriate dans *Sertorius*.

II. — Étude littéraire.

Les sources de Britannicus; analyse de la pièce. — Le sujet fut emprunté, pour le fond, au treizième livre des Annales, et aussi au douzième, pour nombre de traits caractéristiques des divers personnages. C'est dans le treizième livre que Tacite nous raconte comment le fils de Claude et de Messaline, âgé seulement de quatorze ans, périt empoisonné par la main de Locuste, dans un repas auquel assistaient Néron, sa mère, et Octavie, sa femme, sœur de la victime [1]. Cette haine datait de loin; mais elle venait d'être irritée par l'orgueil d'Agrippine qui, pour venger ses injures et l'exil récent de son affranchi Pallas, menaçait de faire valoir les droits de Britannicus. Dès lors, le crime fut résolu. Sénèque et Burrhus, qui n'en avaient pas connu le projet, continuèrent de servir César. Voilà les faits que l'histoire livre au poète. Voyons le parti qu'il en a tiré.

L'émancipation de Néron et sa lutte avec Agrippine qui lui dispute le pouvoir, tel est le sujet de son drame. Racine sup-

1. « Le poison fut distillé auprès de la chambre de César, et avec des drogues dont on avait éprouvé l'effet rapide. — Suivant la coutume, les fils des empereurs mangeaient avec les autres nobles de leur âge, en présence de leurs parents, à une table séparée, et servie avec moins de magnificence. Britannicus était à l'une de ces tables. Or un esclave de confiance éprouvait ses mets et sa boisson. Négliger cet usage, ou tuer à la fois Britannicus et son esclave, c'était faire l'aveu du crime. Voici l'expédient qu'on imagina. On présenta à Britannicus, après l'avoir goûté, un breuvage qui n'était pas empoisonné, mais tellement chaud qu'il ne put le boire; et, pour le rafraîchir, on y versa de l'eau froide, saturée d'un poison qui agit sur le corps du prince avec une telle violence qu'il perdit à la fois la parole et la vie. — Les assistants s'épouvantent; les moins prudents se hâtent de fuir; mais *ceux qui voyaient mieux les choses restent à leur place, les yeux fixés sur Néron* (resistunt defixi, Neronem intuentes). Celui-ci, à demi penché sur son lit, ne changea point d'attitude; et, comme s'il n'avait rien su, il dit que c'était un accident ordinaire à Britannicus, causé par l'épilepsie dont il était attaqué depuis l'enfance, et qu'insensiblement la vie lui reviendrait. — *Agrippine essaya vainement de maîtriser l'expression de ses traits.* Sa frayeur et l'abattement de son âme éclataient si visiblement qu'on ne pouvait douter qu'elle ne fût aussi étrangère au crime qu'Octavie, la sœur de Britannicus. Elle comprenait en effet que Néron venait de lui enlever son dernier espoir, et que *c'était là un essai pour un parricide* (parricidii exemplum intelligebat). Quant à Octavie, quoique bien jeune encore, elle avait appris à renfermer en elle ses douleurs, ses tendresses, tous ses sentiments. Après un moment de silence, la gaieté du festin se ranima. » (Tacite, *Annales* liv. XIII, chap. xvi.)

pose que, pour soutenir son crédit, elle médite d'unir Britannicus à Junie, sœur de Silanus qui descendait d'Auguste, et que Claude avait eu dessein de désigner comme son successeur. Par cet épouvantail, elle espère effrayer un ingrat, et reconquérir l'influence qui lui échappe. Mais ses calculs sont déjoués par Néron qui, pris d'une passion subite pour Junie, l'a fait enlever au milieu de la nuit. C'est par ce coup d'éclat que s'ouvre l'action.

Acte I. Agrippine qui a devancé le jour, et attend impatiemment le réveil de Néron pour lui demander raison de cette violence, voit Burrhus sortir de la chambre impériale; elle prétend y pénétrer, elle aussi; mais, introduits par une porte secrète, les deux consuls l'ont prévenue. Humiliée dans son orgueil, elle éclate en reproches contre le soldat qui lui doit sa fortune, et en abuse pour séparer le fils et la mère. Tout en se justifiant avec respect et dignité, Burrhus lui laisse entendre qu'il serait prudent de ne point hâter sa disgrâce par des plaintes impolitiques. Tandis qu'il se retire, elle voit paraître l'amant de Junie, Britannicus, tout ému d'un attentat qui crie vengeance. D'un mot, elle lui fait comprendre qu'elle compâtit à cette injure, et l'invite à se rendre chez Pallas. Mais le prince est retenu par Narcisse qui travaille à le perdre, tout en ayant l'air d'entrer dans ses ressentiments, et de se dévouer aux intérêts de son amour.

Acte II. Averti par le traître, Néron, qui vient de proscrire Pallas, l'âme damnée d'Agrippine, fait confidence de sa passion naissante à l'espion qu'il a chargé de tendre des pièges à sa victime. Avec un art perfide, Narcisse flatte des instincts impatients de se déchaîner; il dissipe les derniers scrupules non de la conscience, mais de la peur, et il en fait honte au prince, comme d'une lâcheté. Or le fils d'Agrippine ne demande qu'à se laisser vaincre par le tentateur, ainsi que le prouve la scène suivante, où, déclarant à Junie ses impérieuses tendresses, il lui offre la place d'Octavie, et exige qu'elle ôte tout espoir à Britannicus qui va venir. Bien qu'invisible, il sera présent à cette entrevue; et un mot, un geste, un soupir, un regard qui trahirait ses sentiments à son amant sera un arrêt de mort pour celui qu'elle ne doit plus aimer. Il faut bien, hélas! obéir à cet

ordre. Mais ce silence même va révéler le cœur de Junie, sinon à Britannicus qui se croit trahi, du moins à Néron qui saura briser tout obstacle.

Acte III. Les alarmes de Burrhus qui se sent réduit à l'impuissance, la colère d'Agrippine prête à tout oser dans l'intérêt de son ambition, l'imprudence de Britannicus qui ouvre son âme à la mère de Néron devant Narcisse devenu maître d'un secret dont il sera le délateur, tels sont les préludes de la péripétie qui se produit, quand le jeune prince est surpris par Néron, au moment même où, tombant aux pieds de Junie, il reçoit d'elle les assurances de sa fidélité. Sa fière attitude ne fait què courroucer un rival qui ordonne de l'arrêter, de garder à vue Agrippine, et qui menace Burrhus lui-même.

Acte IV. Vivement engagée par les incidents qui précèdent, l'action se précipite vers le dénoûment, non sans nous tenir en suspens par la mémorable scène où Agrippine, en face de Néron, semble prendre sa revanche, et d'accusée se fait accusatrice. Elle finit par dicter ses conditions de paix, le rappel de Pallas, la liberté rendue à Junie qui épousera Britannicus, et la promesse d'une réconciliation entre les deux frères. Son fils paraît consentir à tout, et déjà Burrhus se réjouit de ce retour, lorsque, par un mot d'atroce ironie :

J'embrasse mon rival, mais c'est pour l'étouffer,

Néron change cette joie en désespoir. Sa vertu tente cependant un suprême effort, et son éloquence réussit à émouvoir, à désarmer le crime. Mais Narcisse, qui lui succède, ne tarde pas à ressaisir sa proie, et son génie infernal demeure le maître.

Acte V. Britannicus, qui est aisément la dupe des manèges perfides de son frère, s'apprête à entrer dans la salle du festin, et calme les transes de Junie qui craint de se fier à son bonheur. Cependant, à l'heure même où l'orgueilleuse Agrippine s'applaudit de son triomphe, le forfait se prépare; et bientôt, au milieu d'un tumulte plein d'effroi, Burrhus accourt éperdu. Il annonce que Britannicus est mort frappé par un coup plus prompt que la foudre. A l'impudence de l'assassin qui ose braver les imprécations de sa mère, on pressent le parricide

prochain. Mais il est privé du fruit de son crime ; car on apprend que Junie est entrée dans le collège des Vestales, et que Narcisse vient d'être égorgé par le peuple.

Comment Racine a modifié les données de l'histoire. — Dans cette analyse s'entrevoit déjà l'art avec lequel Racine interprète les données de l'histoire, ou les modifie adroitement pour les accommoder aux conditions du théâtre.

S'il fait revivre Narcisse, mort depuis un an, c'est pour l'opposer à Burrhus, comme le crime au devoir, se disputant une conscience, et pour peindre ainsi ces affranchis dont la perversité fut, sous l'Empire, l'instrument de tous les attentats. — S'il idéalise Junie, c'est pour nous ménager encore l'intérêt d'un contraste dans cette vertu dont la pureté même irrite les convoitises de Néron. — Si, par une légère infraction faite à la loi romaine, il ouvre à son héroïne le sanctuaire de Vesta, où l'on ne recevait personne au-dessous de six ans, ni au-dessus de dix, c'est par tendresse pour une touchante victime qu'il veut sauver ; et la volonté populaire excuse d'ailleurs cette liberté que légitime notre pitié. — S'il ajoute quelques années à l'âge de Britannicus, c'est pour donner à sa passion plus de vraisemblance. — Voilà comment il amende et corrige la réalité par des retouches qui, tout en respectant le principal, tournent l'accessoire en sources d'émotion.

Où est l'unité du sujet? Belle économie de l'action. — Quant à l'unité de ce drame, elle est évidemment dans le caractère de Néron, du « monstre naissant », comme l'appelle Racine avec une insistance caractéristique, dans ses deux préfaces. Racine représente l'éveil d'une âme féroce préludant à sa scélératesse par un noviciat qui en remontre aux vétérans du crime. Dans ce spectacle, la pitié même n'est qu'un mobile secondaire. Car les rôles de Britannicus et de Junie ne nous touchent qu'en passant ; ni l'un ni l'autre ne portent le poids de l'action. Ils la subissent presque sans lutte. Ils ne figurent que pour aider au développement de la crise morale sur laquelle se concentre l'attention. Pour nous, il ne s'agit pas de savoir si des innocents succomberont, mais d'assister à la lutte du bien et du mal se livrant un suprême combat duquel va dépendre le sort d'un empire et du monde. Ce dessein, qui se poursuit

avec une logique pressante, s'achève dans l'admirable scène [1] où Narcisse, après avoir essayé tour à tour l'effet de la crainte, de l'ambition, de la vengeance, de la jalousie et de l'amour-propre, finit par remporter l'odieuse victoire dont le signal est ce vers :

Viens, Narcisse, allons voir ce que nous devons faire.
(Acte IV, sc. IV.)

Dans le mécanisme de cette tragédie, tous les ressorts s'engrènent donc avec autant de souplesse que de solidité. Un seul épisode a été jugé par quelques critiques inférieur à la dignité tragique : c'est la supercherie de Néron se cachant derrière une tapisserie pour épier Britannicus et Junie. Nous ne partageons pas ce sentiment. Car ne voir là, suivant le mot de Fontenelle, qu'un « moyen ridicule et digne de la comédie », c'est trop oublier l'impression de terreur que nous laisse ce guet-apens qui sert tout ensemble à peindre la bassesse de Néron, et à créer un danger auquel s'intéressent tous les cœurs. Sans nous arrêter à ces vaines chicanes, prouvons plutôt, par l'analyse des caractères, que Voltaire eut raison d'appeler *Britannicus* « *la pièce des connaisseurs* ».

Les caractères. Néron. Principaux traits de sa physionomie historique. — Puisque la figure de Néron domine toutes les autres, c'est elle que nous devons considérer d'abord. Si un personnage historique est produit sur la scène, nous exigeons qu'il suffise à sa renommée, et cela d'autant plus que son rôle est plus nécessaire à l'action. Dans le cas où il existe de lui un portrait définitif, il faut que la copie ait, comme le modèle, sa vie propre et distincte. Pour apprécier le Néron de Racine, résumons donc les traits sous lesquels il se montre à nous dans l'histoire.

Issu d'une famille où le premier devoir était de paraître un prétendant accompli, façonné de bonne henre à cette attitude par les leçons de sa mère, le petit-fils de Germanicus avait appris, dès l'enfance, l'art de jouer de sang-froid la comédie de

1. On peut comparer à cette scène celle de *Sertorius*, où Corneille met en présence *Aufide* et *Perpenna*, déjà résolu au meurtre de Sertorius (*Sertorius* acte IV, sc. IV.)

la popularité. Acteur précoce, il ne cessera pas de justifier ce mot qu'il prononçait en mourant : *Qualis artifex pereo!* (Quel artiste meurt en moi!) Or cet irrésistible entraînement qui le pousse vers le théâtre et le cirque n'est chez lui que le symptôme d'une folie qui sacrifiera tout, même l'empire, à la fureur de remplir la scène du monde, fût-ce par l'impossible et le monstrueux. Dans la frénésie du crime comme de l'orgie, il se sentira toujours en spectacle. Tous ses projets gigantesques, Rome convertie en port de mer, le lac Averne détourné dans le Tibre, l'isthme de Corinthe percé, ces jeux où il fait descendre dans l'arène quatre cents sénateurs et six cents chevaliers, ces débauches effrénées qu'il étale nuit et jour sur l'étang d'Agrippa, ses voyages en Grèce, ces murs de villes démantelées pour donner passage au triomphateur, les magnificences de la *maison dorée*, sous l'atrium de laquelle s'élève son colosse de cent vingt pieds, l'incendie de Rome contemplé du haut de la tour de Mécène; tout, en un mot, depuis la vanité du poète et du chanteur jusqu'au vertige de son apothéose, révèle en lui l'âme de l'*Histrion* qui met les ressources de la toute-puissance au service de sa formidable manie. Voilà le personnage que fait revivre sous nos yeux ce fameux buste du Louvre [1], où, dans son horreur théâtrale et terrible, l'œil enfoncé, les lèvres gonflées par la rage et le mépris, le cou obstrué de graisse, nous apparaît, avec son expression forcenée, ce comédien maître du monde.

Racine n'a voulu peindre que « le monstre naissant ». — Tel ne pouvait être le Néron de Racine; car il n'en est qu'à ses débuts. Il s'essaye au crime; il fait son apprentissage; et pourtant, il faut qu'en un jour, en quelques heures, dans une action qui ne souffre pas de délai, il soit conduit des dernières contraintes de l'éducation à l'exécrable cruauté qui annonce le parricide. Schlegel observe qu'un drame mixte, où la dignité continue n'est pas nécessaire, pouvait seul représenter dans tout son développement le bateleur frénétique et lâche qui se fera gloire de réciter des vers d'Homère dans les angoisses de la mort. Mais ce n'était pas là la pièce à faire, du moins pour

1. *Salle des Antiques*, n° 5422

Racine. Ce sombre avenir, nous l'entrevoyons, en effet, chez celui qu'il définit, dans sa seconde préface : « un monstre naissant, mais qui n'ose encore se déclarer et qui cherche des couleurs à ses méchantes actions ».

Si quelques-uns reprochèrent au Néron de Racine trop de bonté, ce fut donc pure méprise. Car « les semences de tous ses crimes » se trahissent déjà dans une atrocité qui, pour être tranquille, réfléchie, et en quelque sorte naturelle, n'en doit paraître que plus profonde. Elle éclate dans l'imperturbable sang-froid de ses perfidies, dans ses ruses raffinées, dans le mensonge de ses feintes caresses, dans la comédie de tendresse filiale où il semble vraiment faire de l'art pour l'art. Parmi les traits qui révèlent l'abîme de sa noirceur, signalons surtout l'impassible sérénité avec laquelle il confie à Burrhus le projet du fratricide. Se démasquer ainsi sans nécessité, devant un homme de bien, prouve qu'en lui toute conscience est déjà morte. Ce qui serait ailleurs défaut devient ici beauté de premier ordre; car l'impudence d'un tel aveu nous apprend que l'empoisonnement d'un rival, fût-il un frère, est pour Néron un acte de bonne politique; il sera tout étonné qu'un autre puisse y voir un crime.

L'amour même n'apprivoise pas la bête féroce; car, en elle, il est aussi effrayant que la haine. S'il se combine avec les empressements de la courtoisie et les élégances de l'esprit, l'histoire autorisait Racine à transformer ainsi un contemporain de Pétrone: et cette galanterie ne nous empêche pas de reconnaître le tyran à son ironie subite et sèche, à ses obscures menaces, à son insensibilité devant toute prière, à sa barbarie impérieuse et hautaine. C'est donc bien ici le comédien qui, plus tard, écoutant la furieuse invective de sa mère, sourit, arrange les plis de sa toge, semble se résigner comme à un discours officiel, trouve peut-être qu'elle parle avec art, puis, la transperçant d'un mot avec une froide politesse, mêle le mépris à ses soumissions apparentes, se donne le plaisir de simuler la tendresse ou l'humilité, et, tout en préméditant un assassinat, goûte par avance le frisson de terreur dont il accablera la superbe Agrippine. En résumé, selon le mot de M. Nisard, le Néron de Racine prépare au Néron de Tacite et le rend plus vraisemblable.

Agrippine; sa biographie; sa physionomie historique. — Il en est de même d'Agrippine; aussi le plus sûr commentaire de son rôle tragique sera-t-il son histoire.

Née à Cologne, l'an 16 de l'ère chrétienne, fille de Germanicus, elle tenait de sa mère une âme indomptable, de son père, le désir de plaire, de Julie, son aïeule, l'orgueil et l'audace, d'Agrippa, son grand-père, une énergie plébéienne, le sens des affaires et le génie du gouvernement. La vie des camps, des révoltes, des victoires, un retour triomphal, des voyages en Germanie et en Syrie, la mort dramatique de Germanicus, le cortège de ses cendres promenées à travers le monde par la noble veuve du héros, des persécutions subies avec une amertume vindicative, telles furent les impressions de son enfance et de sa jeunesse.

Rendue orpheline par le poison et l'exil, mariée à douze ans par Tibère à Domitius Ahénobarbus — dont l'humeur farouche était redoutée de Rome entière, qui avait tué un affranchi, crevé l'œil d'un chevalier, écrasé sur la voie Appienne un enfant lent à éviter son char et qui fut accusé d'inceste avec sa sœur Lépida, — elle donna le jour, après neuf ans de mariage, à Néron dont elle avait salué le sinistre horoscope, de ce mot : *Qu'il me tue, pourvu qu'il règne!* Appelée par son frère Caligula à partager sa grandeur, ses débauches et ses honneurs divins, puis reléguée par lui dans l'île Pontia, elle ne plia pas sous cette disgrâce, mais se mit à écrire ses commentaires, pour réveiller l'intérêt passionné qu'inspirait aux Romains le sang de Germanicus.

L'avènement imprévu de Claude vint lui rendre la liberté, le séjour de Rome, ses biens, son fils, et la faveur publique. Mais instruite à la prudence par la mort de sa sœur Drusille, silencieuse et retirée, elle suivit d'un œil patient et prévoyant les intrigues d'une cour où des liens criminels ménagèrent à la fille de Germanicus le dévouement de Pallas, d'un esclave affranchi. Après le meurtre de Messaline, ce dernier sera le négociateur du contrat qui l'improvise enfin Impératrice.

Dès lors, son ambition aura la rectitude d'un trait qui va droit au but. Étant la garantie de sa fortune, Néron est fiancé à Octavie, adopté, fait prince de la jeunesse, et confié à Sénèque

et Burrhus, qui rassurent le parti des honnêtes gens, en dépit de quelques crimes jugés nécessaires, entre autres le meurtre et l'exil de deux rivales, Lollia Paulina et la belle Calpurnia.

Cependant, elle tient dans sa dépendance absolue, et n'accueille que d'un visage menaçant et sévère (*truci et minaci vultu*) le fils qui régnera sur Rome, à condition qu'elle règne sur lui. En attendant, tout, dans l'Empire, obéit ou cède à sa main virile. Elle est proclamée Augusta, comme Livie : elle reçoit les hommages du sénat; elle paraît dans Rome montée sur un char semblable à ceux qui servent aux statues des dieux; elle donne audience aux ambassadeurs; elle fonde une colonie qui porte son nom, Cologne (*Colonia Agrippina*); revêtue d'une chlamyde d'or et d'un paludamentum qui l'assimile à un chef d'armée, elle préside à des jeux où combattent deux flottes et dix-neuf mille condamnes.

Pourtant, un ennemi lui fait ombrage : c'est Narcisse qui reste debout, veille sur Britannicus, et a su capter la confiance d'un vieillard. Ce péril, il faut donc le conjurer au plus tôt. Aussi, tandis que l'affranchi va traiter sa goutte aux eaux de Sinuesse, Agrippine profite-t-elle de son absence pour faire servir à son auguste époux un plat de champignons préparés par Locuste, et que Néron appelle en riant le *mets des dieux*, puisqu'il assure à l'empereur une prochaine apothéose.

Tandis que cette apothéose mêlée de quolibets est décernée au César défunt, le mot d'ordre donné, le soir même, aux prétoriens est : « *La meilleure des mères* ». Le nom d'Agrippine accompagne celui de son fils dans les lettres écrites aux peuples et aux rois. Le sénat se réunit au Palatin, pour qu'elle puisse assister à ses séances, à peine cachée, pour la forme, par un rideau. Dans Rome, son fils suit à pied sa litière. Instituée prêtresse de Claude, gardée par une cohorte germaine, elle frappe à son effigie des monnaies où les deux têtes de la mère et du fils figurent tantôt de profil, tantôt affrontées. Sur la face, elle est appelée *Agrippine, femme du divin Claude, mère de Néron*, tandis que *Néron, fils du divin Claude*, est nommé seulement sur le revers. Partout, la tête du prince est petite, rajeunie; ce n'est pas celle d'un jeune homme de dix-sept ans,

mais d'un enfant dont on voudrait perpétuer la minorité aux yeux du monde [1].

Évidemment, elle se croit sûre de son fils; il n'est que le premier de ses sujets. Mais une implacable justice tire son châtiment de son espérance même : car elle perdra la puissance et la vie par la propre main de celui qu'elle a poussé au faîte pour y monter avec lui. L'ingratitude de Néron avait d'ailleurs eu pour prélude une sorte de coalition tacite et universelle contre l'omnipotence d'Agrippine.

Dans cette guerre sourde, puis déclarée, qui prépare sa mort par sa chute, nous la voyons tour à tour souple et menaçante, feignant un instant la résignation pour éclater plus violemment, mêlant la ruse à la colère, la prudence à l'audace, se faisant craindre d'autant plus qu'elle craint davantage, jusqu'au jour où, privée de tout honneur, reléguée loin du palais, abreuvée d'insultes, prisonnière dans la maison d'Antonia, où la poursuivent les vers injurieux que fait chanter César autour de ses jardins, elle tient ferme encore, seule contre tous : et son intrépidité ne se démentira pas, même dans cette nuit expiatoire où, devant le glaive du centurion, elle se condamne en désignant à ses coups le sein qui a porté Néron, avec ce mot : *Ventrem feri* (Frappe au ventre).

L'Aggripine de Racine. — Telle nous l'offre Tacite, telle aussi nous la montre Racine, surtout dans cette scène où, faisant la revue de ses crimes, qu'elle semble absoudre par l'accent maternel, on la voit feindre une affection que son cœur ne ressent pas :

Si vous le souhaitez, prenez encor ma vie,
Pourvu que par ma mort tout le peuple irrité
Ne vous ravisse pas ce qui m'a tant coûté.

(Acte IV, sc. II.)

1. Le plus beau buste d'Agrippine est celui du Musée de Naples. La tête est si virile que, sans les flots de cheveux, on ne reconnaîtrait pas une femme. Les muscles du cou et les clavicules sont accentués comme chez l'homme. L'œil est ferme et fixe sous l'axe profond du sourcil; le nez un peu tombant, la pointe marquée, le visage réfléchi, les pommettes saillantes, la bouche encadrée par un pli sévère qui part du nez, le menton mâle, net, inflexible : tout est robuste, éprouvé. Le profil est altier et majestueux.

Quelle adresse dans ces vers qui donnent à l'intimidation le ton de l'amitié? Mais dès que Néron, plus habile encore à dissimuler, lui a dit :

> Eh bien donc, prononcez. Que voulez-vous qu'on fasse?
> (Acte IV, sc. II.)

aussitôt le ressort comprimé reprend toute sa force, tout son orgueil lui revient, la voilà qui dicte des lois; et, comme enivrée de sa victoire, elle s'écriera bientôt :

> Déjà de ma faveur on adore le bruit.
> (Acte V, sc. III.)

La nature féminine se décèle dans cette impatience « d'abuser du pouvoir avant même de l'avoir reconquis [1] »; c'est aussi le calcul d'un politique : car son intérêt est de faire croire au crédit dont elle douterait. Mais l'analyse de ces nuances nous entraînerait trop loin. Bornons-nous donc à dire qu'Agrippine est le digne pendant d'*Athalie*. Un tel éloge suffit à tout.

Britannicus, la victime désignée. — Les personnages secondaires n'ont pas droit à moins d'attention. Sans doute la passion ingénue que traverse la jalousie de Néron n'est ici qu'un moyen de mettre en jeu les deux principaux caractères, et par conséquent un ressort accessoire, car les maux dont souffrent Britannicus et Junie ne viennent pas de leur propre cœur : l'obstacle est extérieur : ils sont sûrs l'un de l'autre; et voilà pourquoi l'élément tragique ne procède pas de leur passion. Néanmoins les scènes émues que nous devons à l'épisode de leur pur amour tempèrent l'austérité d'un sujet qu'il était bon d'attendrir par la douceur d'une note plaintive. Ces deux amants ont d'ailleurs une physionomie dont l'expression nous enchante.

Généreux et téméraire, victime désignée qui court à sa perte Britannicus est bien le prétendant idéal d'un temps où les Romains en sont réduits à n'adorer comme de bons princes que ceux qui meurent avant l'âge. Il justifie ce mot de Tacite : « Rome est destinée à des amours courtes et malheureuses ». Quand Néron le surprend aux pieds de Junie, on aime chez son

1. Voir l'étude de M. Nisard dans son *Histoire de la littérature française* « sur les trois passions principales des femmes dans Racine », liv. III, chap. VIII, § 7.



généreux rival la vivacité libre et fière qui rend si pathétique une situation voisine de la comédie. Devant le maître de l'Empire, son attitude est assez digne pour que tout l'avantage lui reste, et que, dans ce conflit, loin d'être écrasé par l'ascendant du rang suprême, il humilie l'orgueil féroce d'un tyran jaloux. Le poison de Néron a donc bien servi sa mémoire, protégée désormais par la mélancolie et la sympathie inhérentes aux espérances brisées dans leur fleur : car, s'il eût vécu, les ombrages d'un maître ne lui eussent permis qu'une vertu, l'obéissance inerte d'un cœur pusillanime et inférieur à sa fortune.

Junie; l'héroïsme discret de l'amante. — Quant à Junie, que Sénèque appelle *festivissima omnium puellarum* (*la plus enjouée des jeunes filles*), c'est une des charmantes sœurs d'Iphigénie, de Bérénice et de Monime. Entre elles, l'air de famille est la grâce timide d'un sentiment contenu et voilé. Mais des différences les distinguent. Tandis que Bérénice et Monime, qui sont reines et maîtresses de leurs destinées, se sentent libres de se donner ou de se refuser, Iphigénie et Junie, qui dépendent de leurs familles, subissent des résistances et des obstacles. Si la tendresse de l'une est combattue par l'obéissance filiale, l'autre doit faire mystère d'une inclination dont l'aveu peut être un arrêt de mort pour le rival de Néron : car Britannicus n'est point un Achille, un roi victorieux et puissant, mais un prince dépossédé dont la faiblesse est enveloppée de mille périls. Aussi dans son amour entre-t-il une pitié généreuse :

> Il ne voit dans son sort que moi qui s'intéresse,
> Et n'a pour tous plaisirs, Seigneur, que quelques pleurs,
> Qui lui font quelquefois oublier ses malheurs.
>
> (Acte II, sc. III.)

Elle ose à peine s'avouer à elle-même une passion inquiète et entourée de pièges. Elle la dérobe à des regards jaloux; elle use de détours, elle se persuade qu'elle aime par respect pour la volonté du père de Britannicus, et par déférence pour Agrippine. Elle n'en a pas moins le courage du sacrifice. Quand elle refuse le trône, du ton le plus modeste, sans faste, sans bravade, en sujette respectueuse, en suppliante dont l'unique souci est de sauver son amant, son langage ferme, décent et

ingénu a des mots sublimes dans l'ordre des pensées délicates et tendres. Héroïque sans le savoir, elle concilie donc toutes les convenances.

Si plus tard, lorsque son désespoir cherche dans la vie religieuse un refuge et un abri, elle nous rappelle Versailles et le siècle des La Vallière plus que le palais des Césars, qui serait assez ingrat pour s'en plaindre? Oui, elle est plus chrétienne que païenne. En fait, comme l'observe l'abbé du Bos, Junia Calvina, l'original de Junie, alors exilée, et qui ne revint à Rome qu'après la mort d'Agrippine, n'était point une jeune fille modeste et timide, fuyant le monde et la cour. Sept ans avant la mort de Britannicus, elle avait épousé Lucius Vitellius, fils ou favori de Claude, et frère de celui qui fut plus tard empereur. Sa vertu même était un peu suspecte. Elle avait un air d'étourderie et de vivacité qui prêtait à la médisance ou à la calomnie. *Decora fuit et procax* (liv. XII, chap. IV), dit l'historien, c'est-à-dire : belle et *effrontée*, comme traduit intrépidement l'abbé du Bos. Mais louons un anachronisme qui nous vaut ce type exquis de candeur et de grâce.

Burrhus, la conscience. — Il nous reste à dire un mot sur Burrhus. On sait que Sénèque et lui furent les précepteurs donnés à Néron pour le couvrir de la renommée qu'ils devaient l'un à l'éloquence dont il parait la vertu, l'autre à l'intégrité de ses mœurs. Rome appela *le lustre d'or* les cinq années de cette régence trop courte pendant laquelle, entre Agrippine impuissante et Néron contenu, régna le parti des honnêtes gens. Après avoir protégé le fils contre les embûches de sa mère, Afranius Burrhus défendit la mère contre l'ingratitude de son fils.

Quand elle fut dénoncée par Lépida, il se porta garant de son innocence ou de son châtiment, et fit lui-même la visite domiciliaire qui désarma Néron. Mais il eut l'étrange et coupable faiblesse de venir, à la tête des tribuns et des centurions, assurer de sa fidélité Néron bourrelé de remords et de craintes dans la nuit qui suivit sa première tentative de parricide. Néanmoins ce soldat, s'il diffère sensiblement, dans l'histoire, du héros de vertu qu'il est devenu dans Racine, laissa un nom plus pur que celui de Sénèque, chez lequel perce trop le courtisan, et

qui, de faiblesse en faiblesse, finit par descendre jusqu'à l'apologie du parricide.

Racine était donc autorisé, dans une certaine mesure, par l'histoire, à personnifier en Burrhus la conscience et le devoir; et ce qu'il faut admirer c'est l'art qu'il y a employé. Sans ostentation, avec un courage bienséant, qui évite d'offenser et ne craint pas de déplaire, il dit également la vérité à l'ambition d'Agrippine, dans laquelle il respecte la mère de César, et à la scélératesse de Néron, dont il ménage pourtant la dignité suprême. Malgré le calme de sa tenue, son éloquence n'en sera pas moins pleine d'une véhémence qui entraîne, et d'une chaleur qui pénètre, lorsqu'il recule épouvanté devant le crime qu'il veut prévenir. Nous ne lui reprocherons alors que trop d'illusions, puisqu'il est encore plein d'espérance, et croit à une réconciliation prochaine. Mais l'optimisme est le faible des âmes loyales, aussi n'en devons-nous pas médire.

Narcisse, le tentateur. Rôle des affranchis sous l'Empire. — Il fallait un art bien sûr de lui-même pour opposer de si près à la vertu de Burrhus le contraste de Narcisse et de sa perversité. Car le mépris n'a rien de tragique; on a même prétendu, bien à tort selon nous, interdire à la scène, comme révoltants, des personnages tels que le Félix, le Prusias et le Maxime de Corneille. Mais Racine et Corneille justifient leur emploi de ces personnages antipathiques par les ressources qu'ils en tirent. Ici, d'ailleurs, le rôle est autorisé par l'avènement de ces affranchis [1] qui furent les ministres des Césars. Grecs, Syriens, Asiatiques, appartenant à des races fines, élégantes et promptes à tout oser, ils devenaient pour l'Empereur secrétaires, intendants, compagnons de travail, de jeu, de table, et de plaisirs; ils pourvoyaient à ses vices, et, laissant aux familles illustres les apparences du pouvoir, en possédaient la réalité. Car le prince était à leur merci. Commodes par leur bassesse, utiles par leur intelligence, nécessaires par leur droit de familiarité, charmants par leur corruption, lettrés, actifs, hardis, rompus aux affaires et aux intrigues, ils vendaient les

1. Après six ans de services signalés, un esclave pouvait être affranchi. Ces nouveaux citoyens étaient exclus des charges curules.

charges, les gouvernements, les grâces et la justice; ils confisquaient, ils proscrivaient; bref, ils organisaient la ligue du mal public.

Tel fut Pallas, le financier fastueux, galant et séducteur, dont l'orgueil ne connut plus de bornes, quand le sénat l'eut fait descendre des rois d'Arcadie. Il ne commandait à ses esclaves que du geste, en détournant les yeux; il ne daignait pas saluer les patriciens, lorsqu'ils se courbaient vers lui. Lors du mariage d'Agrippine, il refusa fastueusement un don de quatre millions, en disant qu'il était heureux de sa pauvreté. Or, quand il fut tué par Néron, il laissa soixante millions de notre monnaie. — Tel fut aussi Narcisse que l'histoire nous dépeint triste, laborieux, assidu, épargnant à Claude tout souci d'affaires, le suivant au sénat, dans les jugements, lui résumant la cause quand il venait de s'endormir, toujours prêt à le souffler, à l'avertir, à le contenir, mais surtout avide d'honneurs et d'argent. Dans la rue, il se faisait escorter par les consuls; pour s'enrichir, il entreprit les travaux du port d'Ostie et du lac Fucin; son trésor surpassait ceux des rois de l'Orient.

Tout en personnifiant en lui cette aristocratie de valets pour lesquels l'Empire fut une curée, Racine a fait de ce personnage une création égale à l'Iago de Shakespeare. Lisez en effet la scène IV de l'acte IV, où, délivrant Néron des dernières craintes qui le retiennent, et l'attaquant par toutes ses faiblesses, Narcisse réveille le tigre et le lance sur sa proie. Cette révolution morale vous paraîtra vraisemblable, naturelle et nécessaire, tant le poète a fait un miracle d'adresse dans ce chef-d'œuvre qui rend visible aux yeux la défaite d'une âme, c'est-à-dire l'idée-mère de cette tragédie dont le principal personnage est la *conscience* [1].

1. Il faut en lire l'excellente analyse dans Laharpe (*Lycée*, t. V, 2e partie liv. III, chap. III, section 2), qu'on a grand tort de ne plus guère consulter, surtout sur le théâtre du XVIIe et du XVIIIe siècle.

BÉRÉNICE

(1670)

I. — Faits historiques.

Succès d'attendrissement. Résistance de Mme de Sévigné, de Saint-Évremond. Dissertation de l'abbé de Villars. Réponse de Subligny. « Tite et Titus ». — Il faut être aveugle pour oser dire que Racine n'a pas su varier ses sujets et ses couleurs; car chacune de ses œuvres nous ménage une surprise. *Bérénice* en est une nouvelle preuve.

Cette pièce parut à l'Hôtel de Bourgogne, le vendredi 21 novembre 1670, une semaine avant la tragédie de Corneille, *Tite et Bérénice*, que la troupe de Molière représenta, le 28 novembre de la même année. Le plus jeune des deux concurrents avait pris les devants, et ses acteurs eurent pour eux la supériorité du talent. Six ans plus tard, en 1676, Corneille attribuera son échec au jeu de ses acteurs. Lorsqu'il supplie le roi de faire jouer ses dernières pièces, il dit :

> *Agésilas* en foule aurait des spectateurs,
> Et *Bérénice* enfin *trouverait des acteurs.*

Tite et Berénice se traîna péniblement jusqu'à la vingt et unième représentation. La tragédie de Racine fut aussi applaudie à la trentième qu'à la première. Il suffit de rappeler, à ce propos, que le rôle de Bérénice fut joué dans la tragédie de Racine par la Champmeslé, dont La Fontaine a dit que sa voix charmante « allait droit au cœur ». Ce fut un brillant succès, et l'approbation du roi entraîna celle de la cour. « Monseigneur, écrit Racine dans sa dédicace dédiée à Colbert, vous avez été témoin du bonheur qu'elle (*Bérénice*) a eu de ne pas déplaire à Sa Majesté. » Si Monsieur n'y prit pas autant de plaisir que son frère, le grand Condé l'honora de ses louanges, et lui appliqua spirituellement ces deux vers prononcés par Titus :

> Depuis cinq ans entiers chaque jour je la vois,
> Et crois toujours la voir pour la première fois.
> (Acte II, sc. ii.)

Malgré cette unanimité d'applaudissements, il se trouva pourtant quelques spectateurs réfractaires à l'admiration, même parmi les amis du triomphateur. Au dire de l'abbé du Bos, Boileau aurait été de ces derniers, déplorant que Racine se fût « consumé sur un sujet aussi peu propre à la tragédie », et regrettant de n'avoir pas été à portée de le dissuader de promettre qu'il le traiterait : mais eût-il réussi à empêcher Racine d'écrire une tragédie commandée par une princesse du sang et qui lui offrait un thème si bien fait pour son délicat génie? Ce qui excuse d'ailleurs un juge trop sévère, c'est qu'en ces questions où il s'agit de sentiments tendres la compétence lui faisait peut-être défaut. Chapelle non plus ne put retenir une épigramme, et un jour qu'on lui demandait son avis, il se contenta de répondre par ces deux vers de la chanson :

Marion pleure, Marion crie,
Marion veut qu'on la marie.

Cette critique sent le voisinage des cabarets où fréquentait si volontiers l'incorrigible buveur.

A plus forte raison se produisit-il une assez vive opposition dans le camp de Corneille et de ses partisans. Cette fois, Mme de Sévigné n'eut pas une larme pour Bérénice. Quant à Saint-Évremond, qui était d'un âge à ne plus guère comprendre les folies de l'amour, il ne put compatir au désespoir de Titus, et dans son opuscule sur les *Caractères des Tragédies*, nous lisons : « Chez le Titus de Racine, vous voyez du désespoir où il ne faudrait qu'à peine de la douleur ». Il est vrai qu'il ne se montra pas plus indulgent pour le héros de Corneille. Il l'accusa « d'aller, contre la vérité et la vraisemblance; ruinant le naturel de Titus et le caractère de l'empereur, pour donner tout à une passion éteinte; c'est vouloir que ce prince s'abandonne à Bérénice comme un fou, lorsqu'il s'en défait comme un homme sage ou dégoûté. » Après les escarmouches vint le combat. Il y coula des flots d'encre. Parmi les *libelles* [1] qui firent du bruit, signalons la dissertation de l'abbé de Villars, que Mme de Sévigné jugea « fort plaisante et fort spirituelle », malgré « cinq ou six

1. C'est ainsi que Racine appelle la lettre de l'abbé Montfaucon de Villars

petits mots qui ne valent rien du tout ». C'était traiter avec beaucoup d'honneur les chicanes d'un pédant qui vit dans les plus belles scènes « un tissu galant de madrigaux », et accusa Bérénice d'apostasie, parce qu'étant juive elle voulait épouser un païen : « La juive, dit-il, ne parle plus que des *dieux* et des *immortels*; ayant oublié Dieu, elle en oublie la loi et se résout à mourir en désespérée. » En damnant cette impénitence finale, le perfide abbé terminait sa diatribe par cette insinuation malveillante : « Antiochus n'est introduit que pour donner un rôle ennuyeux et vide au mari de la Champmeslé ». Ce trait toucha le poète à l'endroit sensible, comme on s'en aperçoit à l'amertume de sa seconde préface, où son mépris égale sa colère : « Je lui pardonne, dit-il, de ne pas savoir les règles du Théâtre, puisque, heureusement pour le public, il ne s'applique pas à ce genre d'écrire. Ce que je ne lui pardonne pas, c'est de savoir si peu les règles de la bonne plaisanterie, lui qui ne veut pas dire un mot sans plaisanter. » Puis, il le relègue parmi « ces quatre ou cinq petits auteurs infortunés » qui espèrent « qu'on les tirera de l'obscurité où leurs propres ouvrages les auraient laissés toute leur vie ». Mieux eût valu peut-être ne pas relever des critiques dépourvues de tout crédit, et dont les bévues ne méritaient que le dédain du silence ou de l'oubli.

Nous ne suivrons pas dans tous ses incidents une polémique aussi monotone qu'impuissante. Il serait fastidieux d'analyser en détail la réponse faite à l'abbé de Villars et à ses deux lettres par un anonyme auteur de *la Folle Querelle*, lequel serait Subligny s'il faut s'en rapporter aux historiens du *Théâtre françois*. Mentionnons seulement une facétie bouffonne imprimée à Utrecht, en 1673, sous ce titre : *Tite et Titus, ou les Critiques sur les Bérénices*. C'est un badinage dont le cadre rappelle les *Dialogues des morts* de Lucien. La scène se passe au Parnasse. Les héros des pièces rivales viennent au Temple de Mémoire porter plainte au tribunal d'Apollon contre un imposteur qui a volé leur nom à chacun d'eux. Ils se sont pourvus d'avocats. Thalie défend la cause de Corneille, et Melpomène celle de Racine. Après enquête et plaidoiries contradictoires, Apollon, qui a vainement essayé de les réconcilier, se décide à les renvoyer dos à dos par une sentence qui condamne l'une et l'autre

partie. Il traite Bérénice de *coureuse*, et Tite de *fripon*, de *traître*. Il tance vertement le *galimatias* de Corneille. Racine est plus ménagé par l'auteur inconnu de cette fantaisie parfois plaisante, souvent triviale. Plus tard encore, le 11 octobre 1683, les Italiens donnèrent une parodie de Bérénice, dans une farce intitulée *Arlequin Protée*. Le fils de Racine dit en ses Mémoires que son père eut l'esprit d'en rire, comme les autres, mais qu'il en conçut un vrai chagrin, et que c'était dans de pareils moments qu'il se dégoûtait du métier de poète, et qu'il faisait résolution d'y renoncer. Mais Louis Racine oublie que son père avait déjà renoncé au théâtre. Dans cette farce — dont l'auteur était un spirituel conseiller au parlement de Rouen, Noland de Fatouville, auteur de l'*Arlequin Grapignon*, dont nous avons parlé à propos des *Plaideurs*, et d'une *Précaution inutile* qui sera un des modèles du *Barbier de Séville* —, Arlequin infligeait à Bérénice « une rime indécente » et s'égayait surtout aux dépens du confident *Paulin*. Ce nom finit par être célèbre dans la farce italienne. La raillerie : *Quel Paulin! Quelle bête!* tendit à passer en proverbe.

Jugement de Voltaire et de Rousseau. — Nous devons rappeler aussi le jugement de Voltaire déclarant que « cette tragédie à l'eau de rose » est une simple *églogue*, et formulant cet arrêt : « Si on avait proposé un tel sujet à Sophocle ou à Euripide, ils l'auraient renvoyé à Aristophane. L'amour qui n'est qu'amour ne semble fait que pour la comédie ou la pastorale. » Ces rigueurs n'ont pas été ratifiées par la postérité; car si les larmes sont le plus sûr des éloges, l'attendrissement public n'a pas cessé de justifier la prédilection de Racine pour une œuvre qui, par sa grâce et son enchanteresse douceur, mérite, selon le mot de M. Paul Mesnard, d'être appelée l'*Esther* de son théâtre profane.

Tandis que ce sujet paraît à Voltaire mesquin et stérile, J.-J. Rousseau, dans sa *Lettre à d'Alembert*, reconnaît la séduction d'une peinture touchante; mais il voit un péril moral dans ces sympathies qui conseillent l'indulgence pour les faiblesses de la passion. « On tremble, dit-il, que Bérénice ne soit renvoyée,... chacun aurait voulu que Titus se laissât vaincre, même au risque de l'en moins estimer... *La reine part, sans le*

congé du parterre; l'empereur la renvoie *invitus invitam*, on peut ajouter, *invito spectatore*. Titus a beau rester Romain, il est seul de son parti : *tous les spectateurs ont épousé Bérénice.* » Ce blâme oublie trop un dénoûment héroïque où le devoir triomphe de l'amour. Mais Racine ne se serait nullement plaint d'une pareille censure : elle l'eût charmé comme un hommage rendu à son génie.

Occasion de la pièce. Henriette d'Angleterre et Bérénice. Titus et Louis XIV. Marie de Mancini. Allusions voilées. — Tous les historiens littéraires ont raconté l'occasion du duel dramatique dans lequel un caprice d'Henriette d'Angleterre engagea le glorieux vétéran de notre scène et son jeune rival. Menée par Dangeau, courtisan accompli, la négociation fut si discrète que l'un au moins des deux antagonistes, et justement celui qu'il eût été charitable d'en avertir, ne se douta pas du piége. Si le complot eut l'intention d'assurer la défaite d'un poëte qui ne plaisait pas à la nouvelle cour, la malicieuse princesse ne jouit pas de la victoire qu'elle avait préparée; car elle succomba victime d'un mal subit, trois mois avant l'apparition du poëme qu'elle venait d'inspirer. Ce deuil cruel fut une des causes qui contribuèrent à un succès d'émotion qu'on ne saurait comprendre, si on ne restituait le milieu qui l'explique, et les circonstances qui en furent l'à-propos. Plaçons donc le tableau dans son jour favorable, et soulevons le voile des allusions qui s'y croisent en tous sens.

Il en est une fort délicate, et sur laquelle on ne saurait pourtant se taire, bien qu'il convienne d'y toucher avec réserve. Nous voulons parler de l'intérêt secret et tout personnel que put avoir Madame à suggérer l'idée de ce drame intime. Il est certain qu'il y eut un penchant mutuel entre des cœurs séparés par le devoir. Outre l'assertion formelle de Voltaire, qui a bien son prix, au moins comme écho direct de la légende, les Mémoires de Mme de la Fayette ne laissent guère de doute sur cette inclination que la raison finit par étouffer. Après un moment de vertige, tous deux reculèrent effrayés devant l'abîme, mais non sans une de ces tristesses confuses dont l'amertume mêlée de douceur se prête si bien à la poésie. Est-il donc téméraire de supposer que la gracieuse princesse prit un plaisir

d'innocente coquetterie à s'enchanter de son rêve, à en ressaisir furtivement la lointaine vision, et à consoler ainsi un regret mélancolique? Sans doute ces arrière-pensées ne durent pas être exprimées; mais Racine était assez fin pour soupçonner ce qu'il avait l'air d'ignorer, et se faire, sans confidence reçue, l'interprète adroit d'un souhait mystérieux qu'il allait idéaliser. En acceptant son sujet d'une telle main, il aurait donc deviné des vœux qui ne s'exprimaient point, et n'en aurait répondu que plus sûrement à une attente qui se gardait bien d'avouer son désir. Ces sentiments ne furent-ils pas publiés, en quelque sorte, aux yeux de toute la cour, par la mort de celle qui, dans le dernier adieu, eut le droit de dire à Monsieur : « Je ne vous ai jamais manqué »? Et n'y eut-il pas dans l'éloquence contenue de cette protestation, pour des spectateurs clairvoyants, une lueur rapide dont s'éclaira tout à coup ce roman de tendresse et de sacrifice? Sous la Bérénice de l'histoire sembla revivre pour eux l'âme charmante dont ils pleuraient la perte.

Mais, en admettant que Racine n'ait pas voulu songer à la duchesse d'Orléans, on ne contestera pas du moins que sa pièce évoque tout naturellement le souvenir de cette heure historique où Louis XIV entendit Marie de Mancini s'écrier : « Vous m'aimez, vous êtes roi, et je pars ». Ce soupir n'a-t-il pas été traduit dans ces vers :

> Vous êtes empereur, Seigneur, et vous pleurez!
> (Acte IV, sc. v.)
>
> . . . . . Vous m'aimez, vous me le soutenez;
> Et cependant je pars! et vous me l'ordonnez!
> (Acte V, sc. v.)

De ce côté-là, l'erreur n'est plus possible. Oui, nous imaginons que si la nièce du cardinal vit jouer *Bérénice*, elle se sentit défaillir, quand l'amante de Titus disait :

> Avez-vous bien promis d'oublier ma mémoire?
> (Acte V, sc. v.)

Henriette d'Angleterre était, dès l'enfance, amie de Marie de Mancini. Il y eut dans ce souvenir comme un mot d'ordre

donné. Un poète courtisan a l'oreille fine. D'autre part, si Mlle de la Vallière ne fit pas un ingrat, Louis XIV dut la reconnaître aussi dans ces vers :

Depuis quand croyez-vous que ma grandeur me touche?
Un soupir, un regard, un mot de votre bouche,
Voilà l'ambition d'un cœur comme le mien.
Voyez-moi plus souvent, et ne me donnez rien.
(Acte II, sc. IV.)

Bossuet lui-même, dans l'oraison funèbre de Marie-Thérèse, devant un auditoire religieux, n'avait pas cru que ces anecdotes de cour fussent au-dessous de la dignité qui convient à la chaire; car il avait dit : « L'amour peut bien remuer le cœur des héros du monde. Il peut bien y soulever des tempêtes, et y exciter des mouvements qui fassent trembler les politiques. Mais il y a des âmes d'un ordre supérieur à ses lois, à qui il ne peut inspirer des sentiments indignes de leur rang. »

Enfin, il n'est pas moins manifeste que Titus fut pour tous les yeux la vive image du souverain que les Quinault, les Benserade et autres rimeurs d'opéras ou de ballets adoraient comme un dieu, sous maint déguisement mythologique. C'est lui que Bérénice glorifiait en plein théâtre lorsque, célébrant

Ce port majestueux, cette douce présence,

elle s'écriait d'un cœur enthousiaste :

Ciel! avec quel respect, et quelle complaisance
Tous les cœurs en secret l'assuraient de leur foi!
Parle : peut-on le voir sans penser comme moi
Qu'en quelque obscurité que le sort l'eût fait naître,
Le monde, en le voyant, eût reconnu son maître [1]?
(Acte I, sc. V.)

1. Benserade avait dit, en 1669, dans le *Ballet royal de Flore* :

Avec étonnement l'univers le remarque :
Comme un pilote expert, il sait mener sa barque.
Ses moindres actions le découvrent d'abord,
Et l'on n'a pas grand'peine à chercher le monarque.
On le trouve à sa mine, à sa taille, à son port.
Le ciel lui réservait ce degré de puissance;
Quand même par le sang il ne l'aurait point eu,
Tout se serait rangé sous son obéissance,
Et le sceptre eût été le prix de sa vertu,
S'il ne l'avait reçu du droit de sa naissance.

Voilà ce que le lecteur ne doit pas perdre de vue, s'il veut apprécier toute l'opportunité d'une œuvre dont la grâce honore l'époque autant que le poète. Elle est inséparable de ces années radieuses où toutes les délicatesses du sentiment eurent leur écho sympathique, sinon à la ville, du moins à la cour. *Bérénice* est donc bien contemporaine de Mlle de la Vallière, et de son règne passager. Elle fut digne de donner le ton aux romans de Mme de la Fayette, et son reflet se prolongea sur *la Princesse de Clèves.*

II. — ÉTUDE LITTÉRAIRE.

L'action. Son progrès logique, dans une apparente monotonie. — *Titus reginam Berenicen, cui etiam nuptias pollicitus ferebatur, statim ab urbe dimisit invitus invitam*, ces deux lignes de Suétone (*Titus*, ch. VII), que Racine traduit ainsi : « Titus qui aimait passionnément Bérénice, et qui même, à ce qu'on croyait, lui avait promis de l'épouser, la renvoya de Rome malgré lui et malgré elle, dès les premiers jours de son empire », ont été le germe de cette pièce. Il ne s'y agit, en somme, que d'une rupture entre deux amants. Dans la vie commune, rien n'est plus ordinaire que cet événement; car, tous les jours, des convenances sociales séparent à jamais l'un de l'autre deux cœurs faits pour vivre ensemble. Ce malheur devait être fréquent dans un siècle où les classes et les personnes étaient séparées par des barrières si difficiles à franchir. Quel scandale ne fit point alors la passion de la *Grande Mademoiselle* pour *Lauzun*! Mais, si cette situation peut devenir touchante, elle se prête plutôt à l'élégie qu'à la tragédie, surtout quand les péripéties font défaut. Or ici, dès le deuxième acte, l'empereur a pris son parti. Par conséquent, le départ de Bérénice est décidé d'avance; et, pour nous conduire au dénoûment, le poète n'a plus d'autres ressources que l'analyse des émotions contenues dans ce mot « *Hélas!* » par lequel la tragédie se termine.

Cependant, cette action, qui semble stationnaire, avance d'un progrès logique, et son apparente monotonie est variée par mille nuances que renouvelle l'intérêt. C'est ici qu'il faut répéter avec

Racine que « l'invention consiste à faire quelque chose de *rien* ». Mais ce *rien* s'appelle le cœur humain; et jamais observateur ne fut plus ingénieux à ausculter ses moindres battements. Voilà un miracle de psychologie toute pure, et c'est le cas de remarquer qu'à y bien regarder, le théâtre entier de Marivaux procède de *Bérénice*, pour la finesse et le jeu des ressorts, comme le théâtre entier de Crébillon procède du cinquième acte de Rodogune, pour le genre du pathétique. Ici le fil ténu de l'intrigue menace trois fois de se rompre, trois fois il se renoue sans effort; et il n'y a pas là d'autre artifice que le mouvement naturel des cœurs : car un retour de passion suffit à ranimer la vie dramatique d'un sujet dénué d'épisodes, et toujours prêt à s'épuiser.

Cette vérité d'expression n'a rien perdu de son charme; et, toutes les fois qu'elle a rencontré sur la scène des interprètes habiles, le public a retrouvé, comme dit Voltaire, ses applaudissements et ses larmes. Des petits vers du temps nous ont conservé là-dessus un piquant témoignage : en novembre 1752, la Gaussin jouait Bérénice, et avec un tel art que la sentinelle de garde au théâtre fondit en larmes, et laissa tomber son arme.

Les caractères. Bérénice et Didon. Le sacrifice dans l'amour. Mlle de la Vallière. — Dans une exquise préface, Racine compare son héroïne à celle de Virgile, à la reine de Carthage; et, sauf le bûcher, il voit entre elles des traits de ressemblance. Non, Bérénice n'est point la sœur de Didon, pas plus que de l'Ariane de Catulle; car elle ne nous offre ni violence, ni fureur. La nuance s'est adoucie. Dès l'abord, et malgré des menaces qui ne trompent personne, on pressent que le poignard n'a pas de rôle à jouer dans cette idylle. Bérénice pourra languir, minée par le long ennui de l'absence; mais cette consomption d'une mort lente ne connaîtra pas les transports du désespoir. Cette juive, qui l'est si peu, aurait plutôt une sorte de résignation chrétienne qui la désarme, en attendant qu'elle la console. M. Sainte-Beuve ne va-t-il pas jusqu'à dire qu'à son retour en Palestine « elle rencontrera quelque disciple de l'apôtre qui lui indiquera le chemin de la Croix »?

Le trait qui la caractérise est un désintéressement qui ne se fait jamais valoir; car il s'ignore. Elle entre en scène comme aurait fait Mlle de la Vallière, si elle eût osé. Son cœur est

plein du nom adoré : elle a besoin de le répéter sans cesse et d'y mêler le sien, mais sans exaltation triomphante, avec une modestie ingénue, et un air de pudeur qui gagne l'estime. Loin d'être orgueilleuse de sa faveur, elle s'empresse de se dérober à la foule des courtisans. Sous sa tendresse, pas une arrière-pensée d'ambition, pas une ombre de vanité : car dans Titus elle n'aime que la personne même; et l'éclat de la fortune impériale, loin de l'éblouir, lui serait plutôt importun.

Nous la voyons passer de la confiance à l'inquiétude, de la joie à la crainte, sans que la sérénité de son âme en soit altérée. A peine y a-t-il un léger nuage vite dissipé. Notons pourtant ce mot d'ironie et de dépit :

> Retournez, retournez vers ce sénat auguste,
> Qui vient vous applaudir de votre cruauté;
> (Acte V, sc. v.)

et peut-être aussi une fausse note dans ce vers :

> Il fuit, il se dérobe à ma juste colère.
> (Acte IV, sc. I.)

Elle sera prompte à s'immoler, dès que, rassurée par la certitude de n'être point oubliée, elle puisera dans cette sécurité la vertu du sacrifice. C'est qu'elle craignait moins de n'être pas l'épouse de Titus que de perdre sa foi. Elle part malheureuse, mais pacifiée par la douceur d'un amour partagé qui va se changer en amitié sublime. Il est permis de préférer les accents d'Hermione, de Roxane ou de Phèdre; pourtant, ne le disons pas trop haut; car il y a bien du charme dans la suavité de cette héroïne toute racinienne dont le type s'oppose directement aux *adorables furies* de Corneille.

Titus et le pieux Énée. La passion et la raison d'État. — De tous les personnages, Titus est celui qui, par la lutte sérieuse de ses sentiments opposés de roi et d'amant, justifie le plus le titre de *tragédie* donné à ce roman dramatique. Aussi n'admettons-nous pas les mépris infligés par Rousseau à « la faiblesse d'un empereur et d'un Romain qui balance, comme le dernier des hommes, entre sa maîtresse et son devoir ». Oui, il y aurait

injustice à traiter de la sorte un rôle qui corrige les langueurs d'une action parfois trop lyrique. La vérité est plutôt que Titus comprend et concilie toutes les bienséances. Les révoltes de son cœur ne l'empêchent pas d'obéir à la raison d'État, et il n'hésite point sur cette question de délicatesse ou d'honneur. Peut-être même jugera-t-on qu'il n'est pas assez passionné, qu'il ressemble trop au pieux Énée. Ce serait exagérer; car, lorsqu'il brise un lien d'affection, il n'a jamais pris les engagements suprêmes qui aliéneraient sa liberté. Voilà pourquoi il peut dire :

En quelque extrémité que vous m'ayez réduit,
Ma gloire inexorable à toute heure me suit :
Sans cesse elle présente à mon âme étonnée
L'empire incompatible avec votre hyménée,
Me dit qu'après l'éclat et les pas que j'ai faits,
Je dois vous épouser encor moins que jamais.
Oui, madame; et je dois encore moins vous dire
Que je suis prêt pour vous d'abandonner l'empire,
De vous suivre et d'aller, trop content de mes fers,
Soupirer avec vous au bout de l'univers.
Vous-même rougiriez de ma lâche conduite.
(Acte V, sc. vi.)

Après ce langage que Bérénice est digne d'entendre, on n'a donc plus le droit de l'appeler avec Jean-Jacques « un vil soupirant de ruelles ».

D'ailleurs il est aussi éloigné de ressembler au vrai Titus, — lequel ne vit guère dans toute l'affaire qu'une liaison de garnison à rompre au plus vite — que sa poétique amante diffère de la Bérénice de l'histoire, quinquagénaire alors, mère de famille et qui, comme Diane de Poitiers, avait eu le privilège de charmer les princes, de père en fils, etc.

Passons, en constatant seulement que si Corneille s'éloigna un peu moins de l'histoire, il l'a fait au détriment de la poésie, ce qui suffit à amnistier Racine de ses heureux mensonges [1].

Antiochus. Le style. — Quant à Antiochus, nous sourions volontiers à ses dépens, mais non sans avouer qu'il se tire avec

1. Les curieux trouveront les choses remises au point, dans la thèse toute récente (1894) de M. Maurice Wahl, *De regina Berenice*, Paris, Dupont.

assez de bonne grâce d'une situation fausse. Il tient donc son rang; et, malgré sa faculté de soumission ou de silence :

. . . . . Je me suis tu cinq ans,
Madame, et vais encor me taire plus longtemps,
(Acte I, sc. IV.)

il prête moins au ridicule que le roi de Naxe, ce pis-aller d'Ariane dans la pièce de Corneille. Il a même un soupir de mélancolie rêveuse qui suffit à sa gloire, lorsqu'il s'écrie :

Dans l'Orient désert quel devint mon ennui!
(Acte I, sc. IV.)

Le style est toujours en parfait accord avec les sentiments. Sa simplicité d'expression a une force pénétrante, et une onction qui attendrit. Ce charme se communique aux plus menus détails. Par exemple, quand Phénice dit à la reine :

Laissez-moi relever ces voiles détachés,
Et ces cheveux épars dont vos yeux sont cachés.
Souffrez que de vos pleurs je répare l'outrage,
(Acte IV, sc. II.)

rien n'est en apparence plus vulgaire que l'empressement d'une suivante qui propose à sa maîtresse de rajuster sa toilette : « eh bien, ces soins familiers ont leur éloquence, lorsque Bérénice répond :

Laisse, laisse, Phénice; il verra son ouvrage.

Dans l'art de traduire ainsi les émotions les plus intimes, Racine est le maître des maîtres; si *Bérénice* n'est pas son chef-d'œuvre, on peut donc regarder cette pièce comme incomparable en un genre où il n'avait pas de modèle, et n'aura pas d'égaux. Il est évident que quoique faite sur commande, et peut-être sur mesure, cette tragédie répondait à son penchant secret. Aussi est-il heureux que Boileau n'ait pas empêché son ami de donner sa parole à Henriette d'Angleterre. Il composa son œuvre en cachette, comme en son enfance il dérobait à ses maîtres le roman d'Héliodore : l'heureuse faute! comme vient de le prouver encore, après deux siècles, le retentissant succès d'une reprise récente.

BAJAZET

(1672)

I. — Faits historiques.

La tragédie contemporaine. Les sujets turcs. Devanciers de Racine. — Après *Bérénice* et ses féminines langueurs, *Bajazet* fut un retour à la tragédie virile, et d'autant plus hardi que Racine abordait un sujet contemporain avec une décision qu'il crut devoir excuser dans une de ses préfaces, en s'abritant sous l'autorité d'un ancien. « Le poète Eschyle, disait-il en visant les *Perses*, ne fit point de difficulté d'introduire dans une tragédie la mère de Xerxès qui était peut-être encore vivante, et de faire représenter sur le théâtre d'Athènes la désolation de la cour de Perse, après la déroute de ce prince. » Il aurait pu chercher plus près de lui ses exemples; car, en frayant à la Muse tragique les voies du moyen âge, *le Cid* indiquait la fécondité dramatique des sujets modernes dans la tragédie.

Ce n'était même pas la première fois que les Turcs figuraient sur notre scène. Parmi les prédécesseurs ignorés qui tentèrent cette nouveauté, nous citerons d'abord *la Sultane* de Gabriel Bounyn qui, en 1554, représenta la mort de Mustapha, étranglé par ordre de son père, Soliman le Grand, un an après ce crime, dont l'auteur vivait encore. Il y a là des chœurs mythologiques, et des musulmans qui jurent par les dieux païens. C'est l'enfance de l'art. — Un siècle après, en 1630, le même événement inspira *Le grand et dernier Solyman*, de Mairet, imité de *Il Solimano* de Bonarelli della Rovere (Venise, 1619). Sans valoir *Sophonisbe*, cette pièce a du moins une certaine verve dramatique, et des vers d'assez belle venue. Dans une action qui se passe un peu partout, et parmi des personnages trop nombreux, on distingue le jeune Mustapha qui se recommande par sa fierté. Des détails familiers tempèrent ou varient l'horreur du sujet : par exemple, lorsque Mustapha, calomnié par la sultane Roxelane et le vizir Rustan, va franchir le seuil du Sérail où l'attend la mort, une fenêtre s'entr'ouvre; et, avec un mouchoir,

il en tombe un billet lancé par une jeune esclave qui l'avertit du péril.

Nous ne ferons pas le même éloge de l'*Ibrahim* de Scudéry dont l'emphase égale la platitude, du *Soliman* de Dalibray qui date de 1637, de la *Roxelane* que Desmarets fit imprimer en 1643, et du *Grand Tamerlan et Bajazet* de Magnon publié en 1647. Ici, le style est aussi faible que l'invention. L'essai le moins indigne de mémoire serait encore l'*Osman* que Tristan l'Hermite composa en 1647. On y remarque un curieux souci de couleur locale, en particulier dans cette description du cortège qui escorte Osman :

Quarante Capigis le suivaient seulement,
Et six pages d'honneur, dont l'un portait sa trousse,
Et les autres tenaient les cordons de sa housse.
Dessus ses brodequins, et sur sa veste encor
Éclataient des rubis, des perles et de l'or;
Et dessus le fourreau d'un riche cimeterre...
De larges diamants brillaient de tous côtés.

Quant au goût, une citation suffira : Osman y apostrophe en ces termes son peuple qui murmure :

Qui vous fait assembler pour me donner conseil?
L'ombre est-elle en état d'éclairer le soleil?

Succès brillant. Les partisans de Corneille. Mme de Sévigné prend l'offensive. — Mais tous ces noms oubliés n'intéressent plus que l'érudition, surtout en face de l'œuvre originale qui ne devait rien à d'obscurs devanciers. Joué le mardi 5 janvier 1672, à l'Hôtel de Bourgogne, *Bajazet* fut l'événement de l'année qu'inaugurait son brillant succès. L'enthousiasme de ses admirateurs eut un tel retentissement qu'au lendemain du triomphe les plus malveillants n'osèrent pas troubler ce concert de louanges par des notes dissonantes. Le *Mercure* lui-même, qui venait de naître cette année même, dut mettre une sourdine à sa mauvaise humeur. Il se permit à peine quelques sourires maussades dans l'article où il dit ironiquement : « Le mérite de l'auteur est si grand qu'aujourd'hui l'on ne peut trouver sur le Parnasse une place digne de lui être offerte ».

L'opinion « du bel air », dit Mme de Sévigné, dans le sens où nous dirions aujourd'hui *du Tout Paris*, est contagieuse, et les dissidents ne luttèrent pas tout d'abord contre le courant. Dans une première lettre du 13 janvier 1672, Mme de Sévigné se borne à constater une victoire dont s'attristait sa piété cornélienne. « Racine, écrit-elle à sa fille, a fait une comédie qui s'appelle *Bajazet* et qui *enlève la paille* : vraiment, elle ne va pas *empirando* comme les autres, (*les autres*, c'étaient *Britannicus* et *Bérénice*). M. de Tallard dit qu'elle est autant au-dessus de celles de Corneille que celles de Corneille sont au-dessus de celles de Boyer; voilà ce qui s'appelle bien louer : il ne faut point tenir les vérités cachées. Nous en jugerons par nos yeux et nos oreilles :

Du bruit de Bajazet mon âme importunée

fait que je veux aller à la comédie. »

Elle n'y manqua pas; et, au retour, le surlendemain, comme si *la Champmeslé* avait le plus de droits à l'applaudissement, elle débute ainsi : « Ma *belle-fille* [1] m'a paru la plus merveilleuse comédienne que j'aie jamais vue; elle surpasse la *des Œillets* de cent lieues loin; et moi, qu'on croit assez bonne pour le théâtre, je ne suis pas digne d'allumer les chandelles, quand elle parlait. » Quant à la pièce, elle ne peut lui refuser un compliment, mais sans cordialité. « *Bajazet* est beau : j'y trouve quelque embarras vers la fin. Il y a bien de la passion, et de la passion moins folle que celle de *Bérénice.* » Les réserves mêmes sont pourtant flatteuses, puisqu'elle ajoute : « Je trouve cependant, à mon petit sens, qu'elle ne surpasse pas *Andromaque* ». Le rapprochement était juste, et l'éloge plus grand qu'elle ne croyait. Mais elle craint d'avoir été trop généreuse; car elle termine par ces mots de repentir : « Pour ce qui est des belles comédies de Corneille, elles sont autant au-dessus que votre idée était au-dessus de.... Souvenez-vous de cette folie, et croyez que jamais rien n'approchera (je ne dis pas *surpassera*) des *divins endroits* de Corneille.... Cependant je voudrais, ma bonne, que vous fussiez venue avec moi, après dîner; vous ne

1. Allusion assez leste au caprice de son fils pour la *Champmeslé*.

vous seriez point ennuyée; vous auriez peut-être pleuré une petite larme, puisque j'en ai pleuré plus de vingt. »

Tel fut l'émoi de sa première surprise; mais, à la réflexion, elle se ravisa. Dès que la tragédie eut été imprimée, elle la lut à tête reposée; et, l'envoyant à sa fille, l'accompagna de cette boutade : « Voilà *Bajazet*. Si je pouvais vous envoyer *la Champmeslé*, vous trouveriez cette comédie belle; mais, sans elle, elle perd la moitié de ses attraits. Je suis folle de Corneille. Il nous redonnera encore *Pulchérie*, où l'on verra encore

. . . . .la main qui crayonna
La mort du grand Pompée, et *l'amour* de Cinna. »

C'est que la cabale avait eu le temps de s'enhardir, et de rallier ses troupes. On s'en aperçoit à ce dernier billet que reçut Mme de Grignan : « Je voudrais vous envoyer *la Champmeslé*, pour vous réchauffer la pièce. Le personnage de Bajazet est glacé; les mœurs des Turcs y sont mal observées; ils ne font point tant de façons pour se marier. *On n'entre point dans la raison de cette grande tuerie*. Il y a pourtant des choses agréables, et rien de parfaitement beau, rien qui enlève, point de ces tirades de Corneille qui font frissonner. Ma fille, gardons-nous bien de lui comparer Racine; sentons-en la différence. Il y a des endroits froids et faibles, et jamais il n'ira plus loin qu'*Alexandre* et qu'*Andromaque*. *Bajazet* est au-dessous au sentiment de bien des gens, et au mien, si j'ose me citer. Racine fait des comédies pour *la Champmeslé* : ce n'est pas pour les siècles à venir. Si jamais il n'est plus jeune, et qu'il cesse d'être amoureux, ce ne sera plus la même chose. Vive donc notre vieil ami Corneille! Pardonnons-lui de méchants vers en faveur des divines et sublimes beautés qui nous transportent : ce sont des traits de maître qui sont inimitables. Despréaux en dit encore plus que moi [1]; en un mot, c'est le bon goût, tenez-vous-y. » On voit par cette explosion que Mme de Sévigné se dédommagea d'une contrainte qui lui avait coûté. Ce jugement nous prouve qu'elle avait sur le cœur la défaite de Corneille, et

1. Il paraît que Boileau, tout en appréciant l'exposition de cette tragédie, jugea la versification négligée. Depuis qu'il était illustre, Racine s'affranchissait de cette tutelle. De là des ombrages. L'Aristarque fronçait parfois le sourcil.

peut-être aussi les équipées de son fils, le jeune marquis, mêlé avec Racine à une société d'acteurs où certains périls alarmaient la tendresse d'une mère.

Il y eut donc en ces conclusions une partialité fort injuste, mais pourtant assez clairvoyante sur les faiblesses du peintre, notamment sur les fausses couleurs de son tableau. Ce fut en effet le point vulnérable; et Corneille, qui se piquait de vraisemblance historique, donna le premier signal d'un blâme qui éveilla bien des échos. Un jour qu'il assistait à une représentation de *Bajazet*, il aurait dit à Segrais : « Je me garderais bien de le dire à d'autres que vous, parce qu'on dirait que j'en parlerais par jalousie; mais prenez-y garde, il n'y a pas un seul personnage dans le *Bajazet* qui ait les sentiments qu'il doit avoir, et que l'on a à Constantinople : ils ont tous, sous un habit turc, le sentiment qu'on a au milieu de la France. » C'est ce que le gazetier Robinet avait déjà dit en cette épigramme :

Champmeslé dessus ma parole
De Bajazet soutient le rôle,
En Turc aussi doux qu'un François,
En Musulman des plus courtois.

Les critiques. Donneau de Visé. La vérité historique mise en cause. Apologie de Racine. Les mystères du Sérail. La vraisemblance. — La brèche étant ouverte, un autre y passa. Ce fut Donneau de Visé, le fondateur du *Mercure* [1]. Tout en affectant une courtoisie aigre-douce pour un génie que « ses amis plaçaient entre Sophocle et Euripide », il le félicite, avec une nuance de persiflage, d'avoir « su faire une tragédie achevée », sans rien emprunter à l'histoire. Puis, sur la foi d'on ne sait quelle relation faite par « un Turc du Sérail » et traduite par un M. du Loir, il prétend qu'Amurat IV eut trois frères, qu'il en fit étrangler deux, dont aucun ne s'appelait Bajazet, que le grand vizir était Méhémet-Pacha, et non Acomat, qu'au lieu de le laisser à Constantinople le sultan l'emmena au siège de Babylone, que la favorite Roxane l'accompagnait aussi dans cette expédition, en un mot que la pièce de Racine est une pure fiction.

1. Le *Mercure* date de janvier 1672.

D'ordinaire si prompt à la réplique, le poète n'usa pas cette fois de représailles. Dans ses deux préfaces, il se contente de se justifier par une apologie aussi discrète que modérée.

Pour ce qui est des événements, il avait la partie belle : car, bien que tout récents, ils ne se trouvaient consignés dans aucun document officiel ou authentique, et ses détracteurs en savaient encore moins que lui-même. Il put donc invoquer en toute sécurité le témoignage de quelques personnages considérables qui avaient habité Constantinople, entre autres d'un ambassadeur, M. de Cézy, et du chevalier de Nantouillet. Était-ce un expédient imaginé pour rassurer les incrédules, ou imposer silence aux indiscrets? Il est certainement permis de révoquer en doute ces mémoires intimes et inédits de M. de Cézy dont il aurait eu confidence. Mais le procédé fut de bonne guerre, et nous n'aurons garde d'ouvrir une enquête qui serait sans issue; car, de nos jours même, on est réduit à des conjectures sur la plupart des révolutions tramées dans le mystère du Sérail. Il est probable que, si M. de Cézy put recueillir quelques vagues rumeurs, il ne réussit point à soulever les voiles sous lesquels se dérobaient les sanglantes intrigues du Harem. Quant au chevalier de Nantouillet, qui avait du sel dans ses chansons et du naturel dans son esprit, au témoignage de Saint-Simon, il dut mettre du sien en des récits difficiles à contrôler. Les traditions adoptées par Racine se trouvent du moins confirmées par Mézerai qui écrit, dans son *Histoire des Turcs* (t. II, p. 165), en parlant d'Amurat : « Sa cruauté avait fait massacrer ses deux frères Orcan et Bajazet, n'ayant pardonné qu'à Ibrahim parce qu'il lui paraissait imbécile d'esprit ». Ce meurtre, rapporté d'ailleurs par plusieurs autres auteurs antérieurement à Racine, n'a pas cessé d'être affirmé depuis par des historiens estimés, entre autres par M. de Hammer, qui a puisé ses informations aux sources orientales.

Ne faut-il pas d'ailleurs accorder au poète la liberté de se mouvoir avec aisance parmi les faits dont il dispose, surtout quand ils sont lointains? Tout contradicteur risquerait de substituer ici un roman à un autre. Qui donc, au XVIIe siècle, connaissait au vrai les mœurs, les idées ou les sentiments de cette population féminine séquestrée dans une apathie volup-

tueuse par un despote qui d'un signe commandait l'amour ou la mort? Tout au plus pouvait-on dire que « les Turcs ne *font pas tant de façons pour se marier* », que les favorites n'ont là-bas aucun droit, aucune existence légale, et que les héroïnes de la pièce sont trop savantes dans l'art d'aimer pour un pays barbare où règne le mépris de la femme. Pourtant Racine répond à cette objection, quand il dit avec une finesse qui n'est pas toute spécieuse : « Y a-t-il une cour au monde où la jalousie et l'amour doivent être si bien connus que dans un lieu où tant de rivales sont enfermées ensemble, et où toutes les femmes n'ont point d'autre étude, dans une éternelle oisiveté, que d'apprendre à plaire, et à se faire aimer? » Mais passons condamnation sur de menus anachronismes dont l'importance n'est qu'accessoire, et contentons-nous de cette vérité approximative qui dépayse assez le spectateur pour qu'il s'y prête à l'illusion, ou, si vous le voulez, à la fiction. L'essentiel, c'est que les sentiments permanents du cœur humain soient exprimés avec puissance par des caractères vivants qui ne démentent pas trop le type turc conçu par le préjugé populaire, d'après les relations des voyageurs. Or, n'étant pas alors très exigeant sur la fidélité du costume, le public mettait de la complaisance à se laisser tromper. C'est le cas de répéter avec Louis Racine : « Dans *Bajazet*, tout est vraisemblable, quoique peut-être il n'y ait rien de vrai ».

Roxane, la reine Christine et Catherine de Médicis. — Au lieu d'insister sur des chicanes, remarquons, en passant, que les amours de Roxane et de Bajazet ont quelque analogie avec ceux de la reine Christine et de Monaldeschi, dont l'assassinat à Fontainebleau remontait à 1657. Le rôle d'Atalide prêtant son nom à une intrigue entre Bajazet et la sultane rappelle aussi le souvenir de Mlle de Boutteville, qui remplit le même rôle entre Mlle du Vigeau et le grand Condé. Le jeu finit même par devenir assez sérieux pour exciter la jalousie d'une rivale. — Enfin, un rapprochement plus curieux encore nous est offert par *la Princesse de Clèves*. Dans ce délicieux roman qui parut en 1678, Mme de la Fayette raconte un épisode dont Catherine de Médicis est la Roxane. Éprise du vidame de Chartres, elle lui déclare une passion qui expose ce gentilhomme à

un cruel embarras; car il est engagé dans des liens qui lui sont chers, et d'autre part il n'ose se refuser à d'augustes avances. Il a donc l'air de les encourager, et louvoyait entre deux écueils, lorsque la reine surprend une lettre fort tendre qu'il destinait à une autre adresse. Elle dissimule un instant, mais afin de mieux assurer sa vengeance, puisqu'elle s'arrange de manière à impliquer le perfide dans la conspiration d'Amboise, où elle le fait périr. Sauf la loi des vingt-quatre heures qui commandait un procédé plus expéditif, ces deux drames se ressemblent donc par la situation, les incidents, les ressorts, et la délicatesse psychologique. Dans les deux cas, un vernis d'élégance adoucit également les scandales d'une corruption qui se complique de cruauté. Bref, il n'y a qu'un pas de Byzance à Paris, et du Sérail à la cour des Valois. La principale différence est dans les turbans et les longues robes. Mais ce travestissement suffit alors à faire croire que Bajazet venait de la Turquie.

II. — ÉTUDE LITTÉRAIRE.

Action. Les mœurs du Sérail, tragiques plus que théâtrales. Le péril de Bajazet est l'unité du sujet. — Des femmes prisonnières, des amants tyranniques, le danger près du plaisir, la mort voisine du trône, des complots ourdis dans l'ombre, la nécessité de l'intrigue et du mystère : voilà des mœurs vraiment tragiques. Ajoutons qu'au Sérail la loi des unités se trouve à l'aise : car il y a là très peu d'intervalle entre la haine et le meurtre. Mais il était malaisé de rendre théâtrales des passions qui, refoulées par la crainte, n'ont pas la liberté de se développer. En effet, l'éloquence ne s'accommode guère d'un régime où il n'y a que des maîtres et des esclaves. Pourtant, de toutes les pièces de Racine, la plus dramatique est *Bajazet*; et dans aucune autre l'action ne s'engage plus vivement, ou ne se précipite avec plus de force vers la catastrophe.

Bien que fort étendue (puisqu'elle compte plus de deux cents vers), l'exposition ne paraît pas longue, parce que nul détail n'y est inutile; chaque trait y contient le germe des événements qui vont éclater, et tous les personnages y sont annoncés d'avance, avec leur caractère ou leurs intérêts. Nous y appre-

nons que Bajazet vient d'être condamné à mort par son frère, le sultan Amurat, qui assiège Bagdad, que, laissée à Constantinople avec un pouvoir souverain, Roxane doit exécuter cet ordre, mais qu'elle aime le jeune prince, et voit dans l'absence du Sultan l'occasion d'accomplir une révolution qui, la faisant monter au rang suprême, flattera son orgueil ainsi que sa passion. C'est le vizir Acomat qui a tout concerté : car il craint le retour d'un maître auquel sa puissance fait ombrage.

Le péril de Bajazet, voilà donc le sujet. Son salut dépend de Roxane qui peut le perdre, ou le couronner. Le nœud du drame sera l'amour secret et mutuel d'Atalide et de Bajazet qui, victime de ses scrupules, leur sacrifiera le trône et la vie.

Une seule objection inquiète ici le spectateur. Il peut se demander s'il n'y a pas quelque disproportion entre les effets et leurs causes. On ne s'explique point assez la décision tardive par laquelle Bajazet, placé entre l'empire et la mort, refuse de faire à Roxane, qu'il a si souvent trompée, une dernière promesse également fausse, pour se sauver avec celle qu'il aime. On se dit encore qu'une idylle ne devrait pas préparer un dénoûment si sanglant; car le cordon et le poignard s'associent mal à des raffinements de tendresse qui pourraient convenir à la comédie. Cependant, malgré ces réserves, la curiosité se soutient, et l'émotion redouble de scène en scène jusqu'à « *cette grande tuerie* » dont les raisons peuvent être acceptées, quoi qu'en dise Mme de Sévigné. Il est en effet naturel que Roxane soit immolée à la jalousie du Sultan, comme Bajazet à celle de Roxane; et nous ne sommes pas étonnés de voir Atalide, restée seule, se donner le coup mortel par désespoir.

Les caractères. Roxane et Hermione. Impassibilité orientale. La terreur et la pitié. — Il fallait autant d'adresse que de courage pour oser produire sur la scène, en plein XVIIe siècle, devant un auditoire de délicats, un personnage tel que Roxane, c'est-à-dire la passion dépouillée de tout ce qui voile ou excuse le trouble des sens. Ce caractère, Mlle Clairon l'avait fort bien pénétré, car voici ce qu'elle dit dans ses *Mémoires*, sur la manière de l'interpréter : « Défendez-vous de toute espèce d'expression touchante : l'air du désir, subordonné à la plus rigoureuse décence, est la seule image de sensibilité qu'on doive

apercevoir dans vos yeux. Dans les ordres que vous donnez, dans les menaces que vous faites, que vos tons secs, despotiques m'assurent que vous n'êtes entourée que d'esclaves avilis et tremblants.... En me montrant dans les trois quarts de ce rôle une souveraine cruelle et née sur le trône, laissez-moi les moyens de retrouver dans le reste l'esclave insolente, abusant d'un moment de pouvoir qu'elle ne doit qu'à sa beauté. » La violence d'un amour impérieux qui ressemble à la haine, voilà donc le trait original qui distingue Roxane, dès ce premier entretien où elle offre ainsi son cœur, le poignard à la main :

Songez-vous que sans moi tout vous devient contraire?
Que c'est à moi surtout qu'il importe de plaire?
Songez-vous que je tiens les portes du palais,
Que je puis vous l'ouvrir ou fermer pour jamais,
Que j'ai sur votre vie un empire suprême,
Que vous ne respirez qu'autant que je vous aime?
Et sans ce même amour, qu'offensent vos refus,
Songez-vous en un mot que vous ne seriez plus....
Je ne te presse plus, ingrat, d'y consentir :
Rentre dans le néant d'où je t'ai fait sortir.
(Acte II, sc. I.)

A peine laisse-t-elle, par surprise, échapper un cri d'attendrissement :

Bajazet, écoutez : je sens que je vous aime.
Vous vous perdez. Gardez de me laisser sortir.
Le chemin est encore ouvert au repentir.
(Acte II, sc. I.)

Aussi commandera-t-elle l'assassinat d'un air impassible, et sans le moindre remords. Le poison ou le lacet ne sont-ils pas des instruments de règne, dans ce palais où, par une tradition séculaire, on se joue de la vie humaine?

Cependant, malgré cet orgueil et cette dureté, nous ne pouvons lui refuser notre pitié, lorsque l'outrage d'une trahison répond à son bienfait. On lui pardonne presque ce terrible mot *sortez* qui sera un arrêt de mort pour l'ingrat dont elle dit :

Tu ne remportais pas une grande victoire,
Perfide, en abusant ce cœur préoccupé,
Qui lui-même craignait de se voir détrompé.
(Acte IV, sc. V.)

Devant le piège tendu à sa crédulité, on est tenté de la plaindre quand elle s'écrie :

Tu pleures, malheureuse? Ah! tu devais pleurer,
Lorsque d'un vain désir à ta perte poussée,
Tu conçus de le voir la première pensée!
(Acte IV, sc. v.)

Il est du moins certain qu'elle avait des droits à la loyauté de Bajazet, sinon à sa reconnaissance. C'est l'art du poète d'avoir su concilier encore des sympathies à cette Hermione altière, brutale, et parfois si odieuse, mais dont l'énergie et l'audace imposent une sorte de respect mêlé d'effroi.

Acomat : flegme politique. — Acomat n'est pas moins digne de mémoire. Par son intrépidité, son sang-froid, sa science du cœur humain et sa rouerie politique, par le flegme d'une ambition qui ne se dément pas un instant et a des ressources pour toutes les crises, par la gravité calme du langage, la constance de sa volonté, ou la grandeur simple de l'attitude, ce vizir est aussi vivant que s'il avait une réalité historique. On ne peut lui reprocher que de ne pas concourir aux événements. Ils se produisent sans lui, et malgré lui. Il pourrait dire comme la Léontine d'*Héraclius* :

Je ne fais rien du tout, quand je pense tout faire.

Mais qu'importe? Ce n'en est pas moins une création animée d'un souffle immortel.

Bajazet. Situation fausse. Ses contradictions. — Quant à Bajazet, il nous semble trop passif pour un héros qui donne son nom à la pièce; car il n'agit guère plus que Britannicus. Mais du moins l'amant de Junie ne se perd que par un excès de confiance, tandis que celui d'Atalide s'abaisse par le moins héroïque des travers, par sa dissimulation. Or, si cette duplicité convient aux races orientales, elle répugne à la candeur ou à la générosité que suppose la tendresse de ce soupirant trop romanesque et trop francisé. Il y a dans ses paroles ou ses démarches bien des compromis fâcheux qui lui aliéneraient toute estime, s'il ne fallait pardonner ces manœuvres équivoques à la situation fausse d'un jeune prince malheureux, et sommé,

sous peine de mort, de répondre à une passion qu'il ne partage point. On pourra donc plaider les circonstances atténuantes, et dire qu'il n'a point pris d'engagement formel, qu'en hésitant à dissiper une erreur il ne veut pas compromettre Atalide, enfin que son air et la tiédeur de son langage pouvaient détromper Roxane. Mais on ne saurait absoudre tous ses faux-fuyants. Racine lui-même l'a bien senti; car il cherche à réparer cette faute par la volte-face du cinquième acte, où Bajazet répond à Roxane lui offrant sa grâce :

Je ne l'accepterais que pour vous en punir,
Que pour faire éclater aux yeux de tout l'Empire
L'honneur et le mépris que cette offre m'inspire.
(Acte V, sc. IV.)

C'est sa réhabilitation qui commence, mais achetée peut-être au prix d'une inconséquence. Outre que la confession du coupable est forcée par la lettre qui le dénonce, on s'étonne qu'il préfère si tardivement l'honneur à la vie. Il est vrai que déjà quand Acomat lui dit au second acte :

La plus sainte des lois, ah! c'est de vous sauver,
Et d'arracher, seigneur, d'une mort manifeste
Le sang des Ottomans dont vous faites le reste!
(Acte II, sc. III)

il répliquait :

Ce reste malheureux serait trop acheté
S'il faut le conserver par une lâcheté.

Mais depuis il s'est un peu prêté à la comédie de l'amour. Nous n'entrons donc pas sans peine dans les vues de ce repentir qui lui conseille tout à coup de périr avec celle qu'il aime. Bref, il y a là des contradictions dont souffre la vraisemblance ou la logique. Et puis il faut bien passer condamnation sur le défaut que Voltaire critique malicieusement dans ses vers du *Temple du goût* :

Racine observe les portraits
De Bajazet, de Xipharès,
De Britannicus, d'Hippolyte :
A peine il distingue leurs traits,

Ils ont tous le même mérite :
Tendres, galants, doux et discrets;
Et l'Amour qui marche à leur suite
Les croit des courtisans français.

Atalide. L'art des contrastes. — Atalide est encore plus irrésolue; mais il y a du moins je ne sais quelle grâce touchante dans les caprices de son importune jalousie qui entraîne Bajazet à sa perte. Le contraste de sa vertu, de sa douceur et de sa sensibilité plaintive fait ressortir plus vivement encore la figure de Roxane.

Bajazet et Zaïre. — Il ne faut pas oublier non plus sa confidente, à laquelle Voltaire empruntera le doux nom de *Zaïre*. Transformée en héroïne chrétienne, cette humble suivante devait un jour mourir sur notre scène, vierge et martyre.

Au reste, Voltaire a fait d'autres emprunts à Racine. *Zatime*, la confidente de Roxane, est devenue *Fatime*. *Roxane* a prêté plus d'un trait au caractère d'*Orosmane*. Le germe du fameux vers : *Zaïre, vous pleurez*... est dans la quatrième scène du troisième acte. En effet Bajazet y accourt pour rassurer Atalide, en lui apprenant qu'il vient d'apaiser la colère de Roxane : quoique l'honneur et l'amour reprochent cette complaisance à l'âme fière du jeune prince, cependant il s'applaudit de se voir enfin libre; mais son transport est interrompu par les larmes qui s'échappent des yeux d'Atalide. Étonné d'une douleur à laquelle il ne pouvait s'attendre, il s'écrie :

. . . . . Que vois-je? qu'avez-vous? *vous pleurez?*

Voltaire a su très habilement recueillir ce mot si simple; il l'a mis en lumière, il en a fait un coup de théâtre, car la situation du Soudan est plus pathétique : il vient d'accabler Zaïre de ses mépris, lorsqu'une larme de celle qu'il croit infidèle éteint son courroux, et rallume son amour.

Conclusion. — Terminons en disant que, malgré les anachronismes exigés par les convenances du temps, Racine a su représenter ingénieusement la politique du Sérail, du moins dans les deux principaux caractères. Sans doute on ne retrouve point ici les curiosités de langage par lesquelles il est facile de simuler la couleur locale, témoin les *Orientales* de Victor Hugo.

Il ne parle ni de *Harem*, ni d'*Uléma*, ni de *Muphti*, ni de *Kisler-Aga*, ni de *Bostangi*. Il remplace même le mot de *cordon* par cette périphrase, *nœuds infortunés*; mais on ne contestera pas sa bonne volonté de rester souvent fidèle à la vérité des mœurs. S'il ne nomme pas le conseil des *Ulémas*, il le désigne (acte I, sc. II) sous le nom d'*interprètes sacrés de la loi*. Il parle de l'*étendard redouté du prophète* (acte III, sc. II) qu'on déploie aux jours de péril. Il mentionne les *muets* exécuteurs des vengeances du maître et le fatal *lacet* (acte IV, sc. V). Il connaît la loi qui ne donne à la favorite le titre de *Sultane* qu'après la naissance d'un fils. Il a donc essayé de mettre en scène les usages ou maximes de la Turquie. Ce qui nous paraît timide fut alors presque audacieux; et il serait injuste d'insister sur l'insuffisance des détails accessoires, quand le poète satisfait à l'essentiel, c'est-à-dire à la peinture des passions, et aux impressions de terreur qui semblent dépayser un spectateur complaisant.

MITHRIDATE

(1673)

I. — Faits historiques.

Retour à la tragédie historique. Mithridate et Pulchérie. — *Mithridate*, qui suivit *Bajazet*, fut une tentative nouvelle dans le genre historique où Racine s'était déjà signalé par *Britannicus*. Selon toute probabilité, la première représentation eut lieu, le vendredi 13 janvier 1673, à l'Hôtel de Bourgogne, le lendemain même du jour où le poète venait d'être reçu à l'Académie française [1]. Jamais sa vie littéraire n'avait été plus heureuse; car il commençait à régner sans partage. Tandis qu'il se signalait, chaque année, par un triomphe, le vieux Corneille luttait en vain contre les injures de l'âge et le goût du siècle.

1. Il y fut admis avec Fléchier et l'abbé Gallois, le 12 janvier 1673. Il n'avait que trente-trois ans.

En novembre 1672, environ six semaines auparavant, malgré les espérances et le zèle de quelques admirateurs fidèles qui promettaient bruyamment une victoire, sa *Pulchérie* n'avait pu se soutenir sur la scène obscure du *Marais*, où elle fut jouée par de médiocres acteurs, dans un des quartiers les plus solitaires de Paris, en présence des survivants de la vieille cour. On y vit une impératrice éprise d'un jeune homme, et qui, étouffant cet amour par raison politique, choisissait pour époux un vieillard, comme plus digne du trône et plus capable de gouverner. C'était en quelque sorte la contre-partie de *Mithridate*, ce sexagénaire amoureux et jaloux au point de sacrifier à ses soupçons sa femme et ses enfants. Le succès de Racine se trouva donc rehaussé par cet échec que les illusions du vaincu ne voulaient pas s'avouer, et que le rédacteur du *Mercure* déroba sous des euphémismes respectueux, avec un trait final contre « les envieux qui doivent à Corneille leur réputation, et n'eussent jamais fait leurs ouvrages, s'il n'avait pas travaillé pour le théâtre ».

Succès incontesté. La cabale n'ose protester qu'à mi-voix. — Il est certain que les transports d'enthousiasme furent presque unanimes. Les moins bienveillants durent se résigner à le reconnaître, et se permirent à peine des épigrammes indirectes ; témoin Robinet, qui, dans sa *Gazette*, s'exprime ainsi :

. . . . . . L'auteur adroit
Que l'on nomme Monsieur Racine,
Lequel à l'Hôtel prend racine,
A ce sujet fort bien traité ;
Et l'on y peut en vérité
Quantité de grands vers entendre,
Et quantité d'un style tendre.

De Visé lui-même se réduisit à des réserves dont l'ironie est comme un coup de sifflet honteux, et couvert par le bruit des bravos. « Le *Mithridate* de M. Racine, écrivait-il, a plu, comme tous les ouvrages de cet auteur.... Il ne lui est pas moins permis de changer la vérité des histoires anciennes pour faire un ouvrage agréable, qu'il lui a été d'habiller à la turque nos amants et nos amantes. *Il a adouci la grande férocité* de Mithridate qui avait fait égorger sa femme... ; et, quoique ce prince

fût barbare, il l'a rendu en mourant un des meilleurs princes du monde.... Ce grand rôi meurt avec tant de respect pour les Dieux, qu'on pourrait le donner pour exemple à nos princes les plus chrétiens.... Les principales règles étant de plaire, d'instruire et de toucher [1], on ne saurait donner trop de louanges à cet illustre auteur, puisque sa tragédie a plu, qu'elle est de bon exemple, et qu'elle a touché les cœurs. »

L'entourage de Mme de Sévigné subit également l'influence de cette faveur universelle. Si elle n'exprima pas elle-même ses propres sentiments, l'écho de son cercle habituel nous est du moins parvenu dans ce billet de Mme de Coulanges, daté du 24 février 1673 : « *Mithridate* est une pièce charmante ; on y pleure ; on y est dans une continuelle admiration ; on la voit trente fois, on la trouve plus belle la trentième que la première ».

Mithridate et Louis XIV. — Toute la cour s'empressa de faire chorus, et n'eut qu'à suivre l'élan donné par le maître. Comment n'eût-il pas été séduit? *Mithridate* dut sourire à un ambitieux dans un temps où la gloire des armes exaltait toutes les imaginations. Pour célébrer le passage du Rhin, la poésie préparait alors ses chants les plus épiques, et les arts leurs monuments ornés des inscriptions les plus fastueuses. A l'orgueil de trophées récents s'associait donc, avec à-propos, l'accent héroïque d'une tragédie inspirée par la Muse de l'histoire. La note sentimentale qui tempérait cet accent devint une convenance de plus ; car le jeune souverain ne songeait pas seulement à conquérir des provinces, et d'autres victoires n'étaient pas moins retentissantes. A son exemple, toute une brillante noblesse se piquait d'associer des équipées galantes aux prouesses des champs de bataille. Aussi ne fut-elle pas passagère cette prédilection qui fit la fortune d'un drame où la grandeur d'âme s'enveloppait d'un charme romanesque. Ne lisons-nous pas dans le *Journal* de Dangeau, à la date du 5 novembre 1684 : « Le soir il y eut comédie française (*à Fontai-*

1. C'est une allusion à la préface de *Bérénice*, où Racine disait, à propos des règles : « La principale règle est de plaire et de toucher. Toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première ». En ajoutant le mot *instruire*, de Visé laissait entendre que Racine avait falsifié l'histoire.

nebleau); le roi y vint, et *l'on choisit Mithridate, parce que c'est la comédie qui lui plaît le plus* ». Ce goût du maître ne se démentit point à l'heure de ses disgrâces. Car il y eut alors pour lui des analogies plus sensibles encore entre sa situation et celle d'un roi toujours intrépide parmi ses revers. Il en fut de Louis XIV comme de Charles XII, qui, si l'on en croit Voltaire, demandait à *Mithridate* de magnanimes émotions avant le combat, et de fières consolations dans la défaite. On dit encore que le prince Eugène de Savoie récitait par cœur les plus belles tirades de cette pièce. Si nous recueillons ces mémorables suffrages, c'est pour témoigner que le rival de Corneille sut aussi parler à l'âme des héros.

Les devanciers de Racine. Analogies avec les Trachiniennes de Sophocle et le Nicomède de Corneille. — Ce noble sujet avait déjà tenté au moins un devancier, *La Calprenède*, qui composa une tragédie intitulée *la Mort de Mithridate*. On mentionne bien aussi un *Mithridate* de Scudéry : mais il n'en reste aucune trace dans son théâtre. Peut-être cette erreur s'est-elle accréditée, parce que le premier rôle de l'*Amour tyrannique*, sa pièce la plus fameuse, était celui de *Tiridate*, roi du Pont. Racine ne dit pas un mot dans sa préface de la pièce de La Calprenède; mais il eut le droit de se taire, puisqu'il ne fit pas le moindre emprunt à cet ouvrage médiocre dont l'unique mérite avait été une fidélité servilement docile aux données de la tradition. Ici, Pharnace et son père jouent le rôle que leur prête l'histoire, sans qu'un roman d'amour le complique ou l'altère. On n'y voit figurer ni Xipharès, ni Monime, déjà mis à mort avant l'époque où Racine les ressuscite. En revanche, on y rencontre des personnages qu'offraient les récits anciens, *Hipsicratée*, femme du roi, ainsi que *Mithridatie* et *Nise*, ses deux filles. L'invention fait défaut à cette paraphrase de Plutarque et d'Appien. Il n'y a pas plus d'intérêt dans la situation que de relief dans les caractères; et la pâleur du style justifie bien le mot de Richelieu qui reprochait à *La Calprenède* « la mollesse de sa facture ».

Si des imitations ont inspiré telle ou telle scène à Racine, il en serait plutôt redevable aux *Trachiniennes* de Sophocle, comme l'a remarqué le père Brumoy. Il y a du moins une cer-

taine analogie entre Déjanire, dont la feinte résignation arrache à l'infidèle Lichas le secret qu'il voulait cacher à sa jalousie, et Mithridate surprenant à Monime l'aveu de sa passion. Toutefois il faut beaucoup de complaisance pour retrouver, avec le père Porée, le roi du Pont, donnant Monime à Xipharès, dans *Hercule mourant* qui recommande à son fits Hyllus de prendre Iole pour épouse.

Ceux qui cherchent des termes de comparaison, ou des réminiscences, les retrouveront plus sûrement dans *Nicomède*. Car un des personnages de cette pièce, Attale, est, comme Pharnace, gagné à la cause des Romains, tandis que son frère rappelle Xipharès par son courage et son patriotisme. De même, le cœur de Laodice est acquis au plus généreux de ces deux rivaux qui se disputent ses préférences. Enfin, Monime semble parfois se souvenir de Pauline, et de son héroïque vertu. Corneille n'aurait donc pas été tout à fait étranger à la conception d'une tragédie où la politique se mêle à la galanterie.

L'histoire et les droits du poète. Anachronismes heureux. — Quoi qu'il en soit, ce n'est pas à la lumière de l'histoire qu'il faut étudier les beautés dont elle est pleine; car on risquerait alors de ne pas les goûter à leur prix. Disons plus : si touchante que puisse être la destinée d'une jeune fille livrée par les siens à un vieillard qui la condamne à périr, ses malheurs ne suffisaient pas à l'intérêt d'une action dramatique. Racine le comprit; et, usant de ses privilèges de poète, il se garda bien de se conformer strictement à la rigoureuse exactitude des faits. C'était son droit absolu, remarquons-le une fois de plus. Lessing, à propos de la tragédie d'*Essex*, par Thomas Corneille, se moquait de ceux qui disaient qu'Élisabeth avait soixante-huit ans lorsque le comte d'Essex fut décapité. Il soutenait que le poète a le droit de la rajeunir. « Elle est jeune, disait-il, parce que je le veux; elle est belle, parce que cela me plaît. » Nous partageons ce sentiment, témoin ce que nous avons dit plus haut de Bérénice. Dans la matière historique à laquelle s'applique l'invention théâtrale, il faut distinguer les faits et les caractères. Parmi les faits, il en est de facultatifs, de secondaires, qui peuvent être modifiés, s'ils sont gênants, ou ne se prêtent pas aux péripéties du drame : de ce genre sont tous

ceux dont la notoriété est au-dessous du savoir moyen des spectateurs. Le respect n'est dû qu'à des événements connus de tous, et à ceux qui sont liés au caractère même des personnages. Ceux-là sont inviolables : nul ne saurait y toucher sans péril. Quant aux caractères, ils doivent être conformes à la vérité. L'imagination ne peut que renforcer les traits admis et consacrés, c'est-à-dire les idéaliser par le prestige de l'art. Telle est, en général, la poétique des maîtres.

C'est ainsi que Racine suppose que Mithridate n'avait point encore épousé Monime. Or on sait que depuis longtemps elle était une des femmes du sérail où ce sultan asiatique n'hésita même pas à enfermer sa sœur.

Puis il fait revivre Xipharès étranglé, dès sa première jeunesse, avec Stratonice, sa mère, coupable d'avoir livré à Pompée les trésors du roi barbare. Ayant besoin d'un héros sentimental, il le créa d'emblée.

Quant au dénoûment, il contredit la tradition qui veut que Monime ait obéi sans murmure, avec une douce mélancolie, aux ordres de son seigneur et maître; or, ici, Mithridate expirant unit lui-même les deux amants que le véritable roi du Pont avait assassinés en toute sécurité de conscience. Nous voilà bien loin de Plutarque, et du récit qu'Amyot traduit ainsi « avec une grâce dans son vieux style », dit Racine, « que je ne crois point pouvoir égaler dans notre langue moderne » : « Quand l'eunuque fut arrivé devers elle, et luy eut fait commandement de par le Roy qu'elle eust à mourir, adonc elle s'arracha d'alentour de la teste son bandeau royal; et, se le nouant autour du col, s'en pendit. Mais le bandeau ne fut pas assez fort, et se rompit incontinent. Et lors, elle se prit à dire : « O maudit et malheureux tissu, ne me serviras-tu point au « moins à ce triste service? » En disant ces paroles, elle le jeta contre terre, crachant dessus, et tendit la gorge à l'eunuque. » Est-il besoin d'ajouter que ce terrible adversaire des Romains eût désavoué les madrigaux que lui prête Racine, notamment lorsqu'il dit à Monime :

Et les plus grands malheurs pourront me sembler doux,
Si ma présence ici n'en est point un pour vous.

(Acte II, sc. IV.)

Bref, il est certain que le *Mercure* ne se trompa guère quand il accusa Racine d'avoir falsifié l'histoire.

L'art de flatter le goût du public. — Mais ce journal eut le tort de ne pas reconnaître dans ces anachronismes volontaires les artifices d'une imagination qui visait au pathétique, ou les ruses d'un bel esprit habile à flatter le goût du public par ses défauts comme par ses qualités. Oui, ce qui ravit la Cour et la Ville, ce fut précisément le tour chevaleresque et romanesque d'une fiction où l'héroïsme se combinait si bien avec la tendresse qu'on ne s'aperçut pas de ce qu'il y avait de faux ou de périlleux dans les soupirs d'une galanterie sénile. Et puis, si cette situation fréquente dans la comédie était plus rare dans la tragédie, du moins y était-elle autorisée par l'exemple de Corneille. Il y eut aussi beaucoup d'adresse dans le dénoûment heureux qui assurait le bonheur de Monime et de Xipharès. C'était une façon de désarmer la raillerie par l'émotion. En allant ainsi au-devant du désir secret des spectateurs, Racine leur fit oublier ou pardonner le travers de Mithridate. Sans doute sa conversion subite, à l'article de la mort, était fort invraisemblable; car il arrive plus souvent que nos passions ou nos vices s'aggravent avec l'âge. Mais, outre que le contraire peut aussi se rencontrer, ce repentir amnistiait le coupable, et le sauvait du ridicule ou de l'odieux. Ceux qui venaient de trembler pour Monime, et de se révolter contre la perfidie du piège tendu à sa bonne foi, furent tout aises d'absoudre une faute spontanément réparée : la haine se tourna donc en sympathie pour le prince qui honorait son heure suprême par l'abandon volontaire de ses droits. On lui sut gré de consacrer l'alliance des nobles cœurs qu'avait séparés sa jalousie; et dans ce barbare réhabilité par sa générosité on se plut à ne voir qu'un héros mourant pour la liberté du monde.

II. — Étude littéraire.

L'action. Rivalité entre un père et un fils. La situation de l'Avare. Unité d'intérêt. — Cette pièce appartient au genre le plus difficile et le plus rare, car c'est une tragédie de caractère; nous entendons par là que des causes morales sont les seuls mobiles de tous les incidents.

La situation est à peu près la même que celle de l'*Avare*. Dans les deux cas, il s'agit d'une rivalité entre un père et son fils; l'on sait aussi qu'en deux scènes analogues le même artifice est mis en jeu pour découvrir l'intelligence secrète de l'amant et de sa maîtresse. Enfin l'une et l'autre pièce se concluent par un mariage d'inclination. A la rigueur, le nom de Mithridate n'était pas nécessaire à cette peinture de la tyrannie paternelle. Mais, si l'histoire n'y paraît qu'un accessoire, elle donne à l'ensemble de la grandeur et de la majesté.

On a prétendu qu'il y a dans ce tableau deux intérêts distincts qui se nuisent mutuellement, à savoir la passion de Xipharès pour Monime, et la vengeance de Mithridate contre les Romains. Nous ne sommes pas de cet avis; car l'entretien solennel où s'annonce la revanche d'une défaite ne nous laisse pas oublier Xipharès et Monime, puisque c'est la première occasion de leur péril. Il n'y a donc ici nul conflit d'intrigues opposées, ou froidement parallèles, — selon le vice commun aux pièces de la décadence de Corneille, si visible par exemple dans *Sertorius* qui est curieux à rapprocher de *Mithridate* pour les gaucheries du mélange de l'amour et de la politique chez un vieillard héroïque, — mais il y a une unité d'action fortement nouée par la jalousie de Mithridate, et habilement graduée par des alternatives d'espérance ou de crainte.

Les caractères. Mithridate et son plan de campagne. Le vieillard amoureux. Le piège tendu à Monime. — Quand un poète représente une figure connue de tous, il faut de nécessité que le portrait soutienne toute la renommée de l'original, et remplisse l'attente des imaginations. Or, plus d'une critique s'est élevée contre le caractère que Racine prête à Mithridate, même dans la grande scène où il confie à ses deux fils l'audacieux projet d'aller, lui fugitif, porter la guerre en Italie, comme un autre Annibal. Les spécialistes du moins se sont récriés sur la façon expéditive dont ce conquérant abrège ou supprime les distances par ses fantaisies géographiques ou stratégiques. Le prince Eugène de Savoie fut, dit-on, un des incrédules que firent sourire ces vers :

Doutez-vous que l'Euxin ne me porte en deux jour
Aux lieux où le Danube y voit finir son cours?

« Il en pouvait bien douter, dit-il un jour, au rapport de l'abbé du Bos, et il n'avait pas tort : car c'est une navigation de près de trois cents lieues, et très malaisée, surtout pour le transport de toute une armée. Il ne déclarait pas moins chimérique la prétention d'atteindre en trois mois le pied du Capitole. » Renchérissant sur ces chicanes, M. Cousin proclame que « Racine ne connaît ni la politique, ni la guerre ». Il ne voit « qu'un morceau de belle rhétorique [1] » dans ce plan de campagne dont les témérités ne sauraient « entrer en parallèle avec les scènes politiques et militaires de *Cinna* ou de *Sertorius*, surtout avec cette première scène de *la Mort de Pompée* où nous assistons à un conseil aussi vrai, aussi profond que l'a jamais pu être aucun des conseils de Richelieu ou de Mazarin ». Il termine en décrétant que « Racine n'était pas né pour peindre les héros ».

Qu'on puisse en effet censurer certains détails d'un itinéraire aventureux, bien que vraisemblable et confirmé par le témoignage d'Appien et par cette remarque de Montesquieu qui a son prix : « Il forma ce dessein d'aller à Rome avec les mêmes nations qui l'asservirent quelques siècles après, et par le même chemin qu'elles tinrent », nous ne le nierons pas. Mais ces réserves techniques ne sauraient prévaloir contre l'impression grandiose qui se dégage de cet épisode salué, depuis deux siècles, par les suffrages des connaisseurs comme par les applaudissements de la foule. Oui, voilà bien le héros que Montesquieu compare « à un lion qui regarde ses blessures, et n'en est que plus indigné ». Or, ce qui nous importe, c'est l'intensité de cette haine qu'enracinèrent quarante années de combats. A ces accents éloquents nous reconnaissons donc celui qui a le droit de dire, en expirant :

> J'ai vengé l'univers autant que je l'ai pu.

Pourtant, nous ne ferons pas difficulté d'avouer que Racine peut paraître avoir compromis par une faiblesse le nom d'un personnage qui représente l'indépendance du monde, et la lutte des nations barbares contre l'oppression romaine. La fierté de

1. M. Cousin s'y connaissait. Cet oracle se trouve dans la dixième leçon sur *le Vrai*, *le Beau et le Bien*.

ses espérances contredit, du moins en apparence, ce rôle de vieillard amoureux qui s'abaisse à une manœuve indigne tout ensemble et d'un père, et d'un souverain tel que lui. Quand même la vérité des mœurs orientales et du cœur humain s'y prêterait, la convenance dramatique de la scène française y résiste un peu, et nous souffrons d'abord de voir tant de petitesse dans la grandeur. Mais, une fois la faute admise, nous ne saurions en contester l'effet théâtral. Il est même assez puissant pour qu'on excuse un ressort qui imprime tant de mouvement à l'action. On peut dire d'abord que la perfidie ne répugne point aux habitudes d'un roi barbare qui se servait si volontiers de cette arme contre ses ennemis. Ne se ménage-t-il pas lui-même une excuse, en s'écriant :

S'il n'est digne de moi, le piège est digne d'eux :
Trompons qui nous trahit....
(Acte III, sc. v.)

C'est à cette scène qu'on pourrait appliquer ces vers de Boileau :

L'esprit ne se sent point plus vivement frappé
Que lorsqu'en un sujet d'intrigue enveloppé,
D'un secret tout à coup la vérité connue
Change tout, donne à tout une face imprévue.

Ses stratagèmes militaires justifient et expliquent la ruse de sa jalousie et Plutarque ne nous apprend-il pas combien *effrénée* (ἀκόλαστος) était sa complexion amoureuse? Sans doute cette ruse rappelle trop la fourberie d'Harpagon. Mais pourquoi défendrait-on à la tragédie de se rapprocher de la comédie? Dès que les héros s'oublient jusqu'à devenir des hommes, il faut bien se résigner à retrouver en eux les communes misères. Le poète doit alors être absous, quand il réussit à sauver par le pathétique une situation équivoque. N'y a-t-il pas plutôt lieu d'admirer un art assez souple pour tirer un effet tragique de l'imitation d'un ressort de comédie? Or oserait-on nier l'émotion de terreur et de pitié produite par ce coup de théâtre qui, loin de faire rire, comme le guet-apens de *l'Avare*, nous attendrit jusqu'aux larmes? Ajoutons que ce n'est plus un incident amusant qui n'entraîne aucune suite, mais le nœud

même du drame, et la péripétie nécessaire à la catastrophe. Soyons donc aussi indulgents pour Racine que pour Mithridate dont la gloire reste entière, lorsqu'il s'écrie :

Ennemi des Romains et de la tyrannie,
Je n'ai point de leur joug subi l'ignominie;
Et j'ose me flatter qu'entre les noms fameux
Qu'une pareille haine a signalés contre eux,
Nul ne leur a plus fait acheter la victoire,
Ni de jours malheureux plus rempli leur histoire.
Le ciel n'a pas voulu qu'achevant mon dessein
Rome en cendres me vit expirer dans son sein.
Mais au moins quelque joie en mourant me console :
J'expire environné d'ennemis que j'immole;
Dans leur sang odieux j'ai pu tremper mes mains,
Et mes derniers regards ont vu fuir les Romains.
(Acte V, sc. v.)

Monime. Adresse et mesure. Une héroïne aimable. — Quand même on résisterait à ces beautés oratoires, les plus rebelles rendront les armes aux aimables vertus de Monime; car jamais Racine n'a conçu figure de femme plus charmante. Quelle perfection dans ce cœur si tendre et si courageux, dans cette âme si timide et si forte qui plie et ne rompt pas! Sa conduite et ses discours sont un miracle de mesure et d'adresse, parmi les embûches de la situation la plus délicate que l'on puisse imaginer. « Livrée à un roi barbare, et reléguée dans une forteresse, elle attend des hasards de la guerre le moment de la servitude et de son hymen. Son père l'a donnée : elle se doit, elle se donne. Mais le profond sentiment de l'oppression où elle est tombée soulève en elle une révolte silencieuse. Quoi qu'il faille subir, son cœur lui reste. C'est dans cet asile que se sont réfugiées sa volonté violée et sa dignité outragée. Que la violence maîtrise et avilisse l'univers, elle n'atteint pas jusqu'à l'âme : nulle contrainte ne la conquiert, et nul devoir ne la livre. A travers tous les respects de son langage, Mithridate sent cette résistance cachée et s'en irrite. Il a beau faire, il n'aura d'elle qu'une soumission d'esclave, et toutes les terreurs de sa puissance n'arracheront jamais une parcelle de ce trésor intérieur sur lequel nulle terreur n'a prise et nulle puissance n'a droit[1]. »

1. M. Taine, *Nouveaux Essais de critique historique* (Hachette), dans le si remarquable article sur Racine.

D'ailleurs, elle aime d'un amour d'autant plus touchant qu'il est combattu, et que, réduite à l'étouffer, à redouter ses aveux, elle ne cesse de trembler non pour elle, mais pour Xipharès. Elle ne deviendra sereine et calme qu'au moment où, affranchie par l'odieux artifice dont sa candeur ne pouvait se défier, elle voit clairement le devoir que sa dignité lui impose, et n'a plus à risquer que sa vie. Aussitôt son secret trahi, elle se sent maîtresse d'elle-même. Son tranquille sourire apprend à un trompeur quelle estime elle fait de sa personne ; et, intrépide devant ses menaces, elle les brave, sans emportement, sans faste, avec la discrétion d'une sujette et les ménagements d'une femme soucieuse avant tout de son honneur. Au reste, le poète avait pris soin de supposer que Monime et Xipharès s'aimaient avant que le roi du Pont eût pensé à la mettre au rang de ses épouses. Sa passion est donc à l'abri de tout reproche.

Elle sait bien d'ailleurs ce que lui réserve le tyran dont elle méprise la bassesse ; mais cette vue d'une mort prochaine ne donne que plus de franchise à ce cœur opprimé qui s'élève au-dessus de toute crainte, et semble jouir de sa liberté retrouvée. Son attitude n'est-elle pas le sublime de la pudeur et de la convenance, quand elle dit :

Vous seul, Seigneur, vous seul, vous m'avez arrachée
A cette obéissance où j'étais attachée ;
Et ce fatal amour dont j'avais triomphé,
Ce feu que dans l'oubli je croyais étouffé,
Dont la cause à jamais s'éloignait de ma vue,
Vos détours l'ont surpris, et m'en ont convaincue.
Je vous l'ai confessé, je le dois soutenir.
En vain vous en pourriez perdre le souvenir ;
Et cet aveu honteux où vous m'avez forcée,
Demeurera toujours présent à ma pensée.
Toujours je vous croirais incertain de ma foi,
Et le tombeau, Seigneur, est moins triste pour moi
Que le lit d'un époux qui m'a fait cet outrage.

(Acte IV, sc. IV.)

Aucune fausse note ne détonne dans la simplicité de ces sentiments étrangers à tout excès, à toute emphase. Combien exquise est la délicatesse de l'adieu qui imposait à Xipharès une séparation nécessaire :

Car, quel que soit vers vous le penchant qui m'attire,
Je vous le dis, Seigneur, pour ne plus vous le dire,
Ma gloire me rappelle, et m'entraîne à l'autel
Où je vais vous jurer un silence éternel.
(Acte II, sc. VI.)

Dans ces sous-entendus on sent l'involontaire illusion de l'amour, ramenant à l'objet de sa tendresse jusqu'aux sacrifices qui lui sont contraires.

Corneille aurait pu tracer la figure de Mithridate; mais celle de Monime ne pouvait éclore que sous le pinceau de Racine: car il est sans rival dans l'art de faire vivre ces héroïnes qui sont toujours femmes, même quand elles triomphent de leur cœur, et dont la physionomie nous offre la pureté du génie grec s'alliant au charme idéal des vierges de Raphaël.

Les deux frères. — Corneille et Racine confondus. — Nous ne parlerons point de Pharnace qui trahit son frère et vend son père aux Romains. Pour l'oublier, il vaut mieux penser à Xipharès. Fier d'être issu d'un grand homme, il est un modèle de générosité. Il semble n'avoir hérité que des vertus paternelles. Nos sympathies vont d'elles-mêmes à ce fils qui sacrifie sa passion au devoir, et qui, prêt à périr victime d'une jalousie forcenée, ne se venge d'un père dénaturé qu'en exposant sa vie pour le sauver de ses ennemis. Il est vraiment digne d'être aimé de Monime qui le juge si bien, dans cette délicate et pathétique exclamation :

De ces feux innocents, j'ai trahi le mystère :
Et quand il n'en perdrait que l'amour de son père,
Il en mourra, Seigneur.
(Acte IV, sc. IV.)

Parmi de si violentes secousses, on se plaît à rencontrer ces traits dont la délicatesse nous charme. C'est ainsi que Britannicus et Junie nous délassent de la cruauté d'un Néron, et des noirceurs d'une affreuse politique. L'élégie d'Atalide et de Bajazet s'oppose avec un égal bonheur à la rage sanguinaire de Roxane. De même, Hippolyte et Aricie adoucissent par le tendre coloris de l'innocence les teintes sombres et terribles de la perfidie et de l'inceste. Voilà par quels ingénieux contrastes le génie sait animer et varier un tableau.

Remarquons enfin que, dans *Mithridate*, Racine n'avait pas sous les yeux, comme pour *Britannicus*, l'exemple d'un Tacite, et « le plus grand peintre de l'antiquité », comme il l'appelle, mais seulement quelques lignes de Plutarque, de Florus, de Dion Cassius et d'Appien, et qu'il a dû féconder une matière ingrate.

Certes il y a dans le théâtre même de Racine des ouvrages plus brillants que *Mithridate*, mais cette tragédie est peut-être celle que recommande le plus l'alliance de la force et de la grâce. Ici, l'on dirait que les mérites de Corneille et de Racine se sont comme fondus ensemble.

IPHIGÉNIE

(1674)

I. — Faits historiques.

Les devanciers de Racine. La mise en scène de la pièce à la cour. Un succès de larmes. Iphigénie contemporaine de Suréna. — Si nous exceptons *la Thébaïde* et certaines scènes d'*Andromaque*, on peut dire que Racine n'avait point encore engagé directement la lutte avec les maîtres du théâtre grec, lorsqu'il revint à Euripide, en abordant la légende d'*Iphigénie*. Elle avait déjà tenté bien des auteurs. En 1524, *Érasme* traduisit en vers latins la pièce d'Euripide. En 1549, *Thomas Sibilet*, auteur d'un *Art poétique*, la tourna du grec en français. En 1551, à Venise, parut l'*Iphigénie* de *Lodovico Dolce*. La *Jephté* de l'Écossais *Buchanan*, vers 1540, n'est qu'une transposition de la tragédie d'Euripide. En 1632, il y eut une *Iphigénie* d'un certain *Gaumin* : elle est signalée par l'abbé de la Porte dans son *Dictionnaire dramatique*.

Mais il faut distinguer surtout l'*Iphigénie en Aulide*, *tragicomédie* de Rotrou. Elle fut jouée en 1640, trente-quatre ans avant celle de Racine, qui lui doit l'heureuse idée d'avoir donné un rôle à Ulysse. Du reste, nous ne dirons pas avec Marmontel : « Il y a là des scènes que Racine seul pouvait faire

oublier ». Non, l'œuvre pèche par une sécheresse qui n'exclut point les longueurs. La *Clytemnestre* de Rotrou est *régente* d'Argos, en l'absence de son mari. Son *Iphigénie* a la dignité d'une princesse du sang. Son *Achille*, qui est amoureux, ressemble à un gentilhomme duelliste du siècle de Louis XIII. Il défie ainsi Ulysse :

Demeurons donc d'accord de l'heure et de la place.

Le poète nous fait assister au sacrifice sanglant. Au moment où Calchas va frapper la victime, un coup de tonnerre retentit. Diane apparaît dans un nuage, Iphigénie est enlevée au ciel, et Agamemnon annonce la prise de Troie. Notons enfin à ce propos qu'en 1769 des amateurs eurent la singulière idée de mettre aussi en scène le dénoûment de l'*Iphigénie* de Racine, tentative bizarre contre laquelle Voltaire proteste si vivement dans sa correspondance.

L'*Iphigénie* de Racine fut représentée à l'Hôtel de Bourgogne, avant le 28 janvier 1675. Mais, dès le mois d'août 1674, la Cour avait eu les prémices de ce chef-d'œuvre, dans les divertissements donnés à Versailles, après la conquête de la Franche-Comté, le soir même du jour où le prince de Condé fit présenter au roi les cent sept drapeaux conquis sur le champ de bataille de Sénef. Le théâtre avait été dressé au bout de l'allée qui va dans l'Orangerie. « Il y avait, dit Félibien, d'espace en espace, des grottes d'un ouvrage rustique..., entre chaque arbre de grands candélabres, et des guéridons d'or et d'azur qui portaient des guirandoles de cristal, allumées de plusieurs bougies. Cette allée finissait par un portique de marbre; les pilastres qui en soutenaient la corniche étaient de lapis, et la porte paraissait toute d'orfèvrerie. » Nous citons cette description parce qu'elle explique un peu la métamorphose de la légende mythologique, et de ses personnages accommodés à ce luxe royal. Ce fut d'ailleurs un succès de larmes, comme l'atteste la Gazette où Robinet écrivit :

. . . . . . La Cour toute pleine
De pleureurs, fit une autre scène,
Où l'on vit maints des plus beaux yeux,
Voire des plus impérieux,
Pleurer sans aucun artifice
Sur ce fabuleux sacrifice.

Ce témoignage est confirmé par l'épître où Boileau, associant l'actrice au poète (ce qui ne pouvait déplaire ni à l'une ni à l'autre), disait, deux ans plus tard :

> Que tu sais bien, Racine, à l'aide d'un acteur,
> Émouvoir, étonner, ravir un spectateur!
> Jamais Iphigénie en Aulide immolée
> N'a coûté tant de pleurs à la Grèce assemblée,
> Que dans l'heureux spectacle à nos yeux étalé
> En a fait, sous ton nom, verser la Champmeslé.
> (Epître VII.)

Les détracteurs n'eurent que la ressource de railler cet enthousiasme. L'un d'eux, Barbier d'Aucourt, dans l'allégorie satirique d'*Apollon charlatan*, rappelant la mort récente de Molière, n'ajoute-t-il pas :

> Mais, à propos de pleurs, je me suis laissé dire
> Que ce maître Apollon, n'ayant plus de quoy rire,
> Depuis qu'il a perdu l'usage du *moly* [1],
> Qui fut un simple si joly,
> D'un déluge de pleurs va noyer son empire.
> En effet, sa *Racine* attendrit tant de cœurs,
> Lorsque d'Iphigénie elle anime les charmes,
> Qu'elle fait chaque jour par des torrents de larmes
> Renchérir les mouchoirs aux dépens des pleureurs.

Les critiques les moins prévenus comme l'abbé de Villiers, et les rivaux les plus envieux comme Le Clerc et ses amis, sont donc unanimes à constater cette universelle émotion; et Louis Racine ne se laissa point abuser par sa piété filiale, quand il dit en ses Mémoires : « Jamais pièce ne resta plus longtemps sur le théâtre, et ne fit couler tant de pleurs ».

Oui, c'était l'heure d'une gloire incontestée. En décembre 1674, le vieux Corneille avait vu sa dernière tragédie, *Suréna*, expirer au milieu de l'indifférence générale. *La Mort d'Achille*, composée par son frère Thomas, — d'ailleurs une des plus mauvaises tragédies de l'auteur de *la Mort d'Annibal* —, venait de tomber à

1. Il joue sur le nom de *Molière*, comme sur celui de *Racine*. Il raconte dans tous ses détails l'histoire de cette plante pour laquelle Apollon a conçu une folle tendresse, et il analyse les sucs extraits de cette *racine* doucereuse. (Voir les *Ennemis de Racine*, par M. Deltour.)

plat (29 décembre 1673). Le *Démarate* de l'abbé Boyer, plus malheureux encore, succombait sous une tempête de sifflets. Seul un jeune débutant réussissait à surprendre quelques applaudissements par son coup d'essai, *Pyrame et Thisbé*. Il se nommait Pradon. Mais qui pouvait soupçonner alors que cet inconnu réduirait prochainement au silence un poète proclamé le roi de la scène?

L'Iphigénie de Le Clerc et de Coras. — Au milieu de ce triomphe, il y eut pourtant un symptôme de malveillance, et comme un prélude de sourde cabale : nous voulons parler de Michel Le Clerc, écrivain très médiocre, bien qu'il fût de l'Académie, mais assez téméraire pour oser entrer en lice avec un concurrent dont les ennemis n'avaient point désarmé; car il y a tout lieu de supposer que cet imprudent rimeur eut des complices. Ceux qui allaient prendre Pradon sous leur patronage crurent sans doute que la lutte était déjà possible contre une renommée dont l'éclat les importunait. Il est en effet malaisé d'admettre qu'un pur hasard décida seul l'apparition de cette seconde *Iphigénie* qui surgit tout à coup sur le théâtre Guénégaud, neuf mois après la fameuse représentation de Versailles. Bien que l'auteur se défende d'être un plagiaire, on s'explique mal qu'il ait si longtemps tardé à terminer une œuvre qu'il présentait comme antérieure à sa rivale. Quoi qu'il en soit, il en fut pour sa courte honte, avec les prôneurs qui d'avance avaient bruyamment célébré son talent; car, née le 24 mai 1675, sur la scène de l'Hôtel de Guénégaud, son *Iphigénie* y était morte et enterrée dès le 9 juin, après cinq représentations.

Il avait eu pour collaborateur Coras, auteur de ce poème de *Jonas ou Ninive pénitente* auquel Boileau fit deux allusions malicieuses :

> Le *Jonas* inconnu sèche dans la poussière.
> (Sat. IX, v. 91.)
>
> L'un prend le seul Jonas qu'on ait vu relié.
> (*Lutrin*, V, v. 143.)

Mais, tout en avouant dans sa préface qu'il lui devait une centaine de vers épars çà et là, Le Clerc avait d'abord réclamé très haut ses droits de paternité. Il est vrai qu'après l'échec il

les revendiqua d'un ton moins assuré : ce qui rend piquante cette épigramme de Racine :

Entre Le Clerc et son ami Coras,
Tous deux auteurs rimants de compagnie,
N'a pas longtemps sourdirent grands débats
Sur le propos de son Iphigénie.
Coras lui dit : « La pièce est de mon cru » ;
Le Clerc répond : « Elle est mienne, et non vôtre ».
Mais, aussitôt que l'ouvrage a paru,
Plus n'ont voulu l'avoir fait l'un ni l'autre.

Dans ces intrigues d'une basse jalousie, on ne sait ce qui doit étonner le plus, de l'impertinence, ou de la maladresse des cabaleurs. Aussi ne ferons-nous pas à un sot l'honneur de nous attarder à l'analyse de ses plates inventions et de ses larcins plus ou moins déguisés. Disons seulement que Le Clerc supprime l'épisode d'Ériphile, comme étant trop personnel à Racine. Mais il ne manque pas de suivre ses traces, tant bien que mal, lorsqu'il le peut impunément. Comme lui, il fait Achille amoureux; et, si la fille d'Agamemnon semble d'abord accueillir froidement ses fadeurs sentimentales, c'est qu'elle songe à entrer en religion, nous voulons dire à se consacrer au culte de Diane [1]. Mais sa mère s'y oppose, et dès lors elle ne prononce plus de vœux qu'en faveur d'Achille. — Signalons encore un trait qui distingue la pièce de Le Clerc. Racine avait eu l'esprit de laisser à Euripide le personnage de Ménélas, légué par la tradition, mais que ses infortunes domestiques eussent exposé aux sourires d'un parterre français, car chez nous Sganarelle qui depuis.... Mais il n'était point encore devenu, à l'imitation d'*Othello*, une figure tragique, et les contemporains de Molière n'auraient pu compatir aux doléances de ce mari qui court après l'amante de Pâris. Mais Le Clerc était homme à braver le ridicule, et il n'hésita pas à mettre en scène Agamemnon gourmandant ainsi les regrets malencontreux de son frère :

N'êtes-vous point honteux de rêver nuit et jour,
A l'ingrate moitié qui rit de votre amour?

1. Le couvent joue souvent un rôle dans la littérature romanesque du xvii[e] siècle, depuis *l'Astrée* jusqu'à *la Princesse de Clèves*. *Junie* elle-même n'échappe à Néron qu'en se faisant vestale.

Les aristarques du temps. L'abbé de Villiers; Pierre Perrault. — Pourtant, ces misères furent comblées de louanges dans un opuscule anonyme qui était une réplique aux *Remarques sur l'Iphigénie de M. Racine*, anonymes elles aussi, lequel établissait un parallèle entre les deux ouvrages, sous ce titre : *Remarques sur* l'*Iphigénie de M. Coras* (1675). Il est probable que Coras fut l'auteur de cette apologie; car il se garda bien de nommer Le Clerc. Il y blâmait avec outrecuidance la trahison d'Ériphile, les emportements d'Achille, la résignation d'Iphigénie, et la lâcheté d'Agamemnon qu'il comparait au *Félix* de *Polyeucte*. Mais n'insistons pas sur cette vaine polémique. Laissons plutôt retomber la poussière qu'elle souleva. Ces documents dont abuse aujourd'hui l'érudition ne valent pas souvent la peine d'être exhumés des bibliothèques où ils reposent; car ils sont dictés les uns par la haine ou la mauvaise foi, les autres par un pédantisme fastidieux; et, au lieu d'éclairer les questions, ils ne font que les obscurcir. Tous ces batailleurs se gourment dans une impasse; ils n'obéissent à aucun principe : on dirait des sourds ou des aveugles qui dissertent sur les sons ou les couleurs.

Un autre aristarque d'alors, l'abbé de Villiers, auteur d'un *Entretien sur les tragédies de ce temps* (1675), alors jésuite, plus tard bénédictin, ne s'avisa-t-il pas de louer dans l'*Iphigénie* de Racine une tragédie sans amour? Oui, *sans amour*! Écoutez : « On peut dire que le grand succès de l'*Iphigénie* a désabusé le public de l'erreur où il était qu'une tragédie ne pouvait se soutenir sans un violent amour. En effet, tout le monde a été pour cette tragédie; et il n'y a que deux ou trois coquettes de profession qui n'ont pas été contentes; c'est sans doute parce que l'*amour n'y règne pas*, comme dans le *Bajazet* et la *Bérénice*. » Ainsi donc les soupirs d'Achille, d'Iphigénie et d'Ériphile ne suffisaient point aux exigences des *doucereux*, comme les appelait jadis Corneille; car ils regrettaient qu'Iphigénie « se montrât fille plutôt qu'amante ». L'abbé le disait en propres termes, et le passage est assez curieux pour qu'on le cite; le voici : « Les empressements qu'elle témoigne pour être caressée de son père ne sont pas les plus beaux endroits de la pièce; et j'ai rencontré bien des gens qui n'approuvaient pas qu'une fille de l'âge d'Iphi-

génie courût après les caresses de son père. » Ils y virent une grave infraction aux bienséances, et reprochèrent à Racine trop de naturel, trop de familiarité ! Voilà où en était la critique dans le voisinage des maîtres.

C'est avec la même compétence qu'en 1678 Pierre Perrault, receveur général des finances de Paris, frère aîné de Charles Perrault visé par une allusion dans la préface de Racine, et qui ne lui en garda pas rancune, tenta de démontrer la supériorité de Racine sur Euripide, dans un dialogue inachevé et manuscrit que possède la Bibliothèque nationale, et qui a pour titre : *Critique des deux tragédies d'Iphigénie*, etc. Pour opposer plus sûrement à « la manière plus élégante et plus châtiée » du poète français « le désordre de paroles diffuses, inutiles, mal choisies du poète grec, il imagina de traduire l'un et l'autre en prose, sans se douter de l'inconvenance littéraire qu'il y avait à commettre ainsi un double attentat contre les deux Muses, et avec quelles circonstances aggravantes ! Voici son début, d'après Euripide : « Holà ! bonhomme, sortez un peu ici devant ce logis. » — VIEILLARD : « Qu'y a-t-il de nouveau que vous veuillez faire, roi Agamemnon ? » Le critique anglais houspillé par Voltaire, qui au vers de Racine :

Mais tout dort, et l'armée, et les vents et Neptune,

préférera la réplique de la sentinelle d'*Hamlet* : « Je n'ai pas même entendu une souris trotter », eût approuvé. C'est que nul de ces juges ne soupçonnait alors les véritables différences qui pouvaient exister entre l'original et son imitation. Racine lui-même, dans sa préface, faisait semblant de ne pas les apercevoir, lorsqu'il se plaisait à dire : « Le goût de Paris s'est trouvé conforme à celui d'Athènes. Mes spectateurs ont été émus des mêmes choses qui ont mis autrefois en larmes le plus savant peuple de la Grèce ». Nous ne partagerons point cette illusion qui rappelle le mot de Voltaire s'écriant de sa loge, à une représentation de son pauvre *Œdipe* : « Applaudissez, Athéniens, c'est du Sophocle ». Mieux vaut reconnaître qu'un sujet emprunté au théâtre antique ne pouvait s'acclimater sur le nôtre, sans être profondément modifié par le miracle d'une adresse qui allait le rendre presque français.

II. — Étude littéraire.

La légende d'Iphigénie. Son caractère religieux dans l'antiquité. — Eschyle, Euripide. La vierge martyre du patriotisme. — Le sacrifice d'Iphigénie est une de ces légendes dont l'horreur convenait au génie sombre et hiératique d'Eschyle. Aussi devons-nous déplorer la perte du drame où il représenta ce sinistre prologue de la guerre Sainte. Du moins en retrouvons-nous un souvenir dans cette strophe de l'*Agamemnon* : « Les chefs avides de combats n'écoutèrent ni ses prières, ni les douces plaintes qu'elle adressait à son père, et ils ne furent point attendris par sa jeunesse. Et le père lui-même, après l'invocation, ordonna aux sacrificateurs de la saisir comme une chèvre, et de l'étendre sur l'autel enveloppée de ses vêtements, et la tête pendante, et de comprimer sous un bandeau sa belle bouche, pour étouffer les mots funestes qu'elle aurait pu dire. — Tandis qu'elle versait son sang couleur de safran, d'un trait de ses yeux elle saisit de pitié les sacrificateurs, belle comme dans les peintures ; et on voyait qu'elle voulait leur parler, comme au jour où elle charmait par ses douces paroles les riches festins paternels. » Ignorée d'Homère, cette légende se trouve dans les *Chants Cypriaques*, épopée qui date du VIIIe siècle avant J.-C., et dont l'auteur *Stasinos* racontait les faits antérieurs à la guerre de Troie.

Pour comprendre l'effroi mystérieux qu'inspirait ce sujet, il nous faut remonter par l'imagination à cet âge primitif où les dieux ne semblaient être que des despotes fantasques, soumis à toutes nos passions, aussi capricieux dans la faveur que dans la haine, jaloux du bonheur des mortels, avides de sang, et tenant les hommes courbés sous l'épouvante. Les prémices des moissons et des troupeaux étaient parfois impuissantes à fléchir leur courroux. Il leur fallait des victimes humaines, et les plus charmantes, les plus pures. Encore ces implacables ne furent-ils pas toujours désarmés par de cruelles oblations. Si la piété révoltante d'Agamemnon achetait par le meurtre de sa fille le départ de la flotte et la ruine d'Ilion, la fatalité l'attendait au retour. L'épouse devait venger la mère ; et sous la

hache adultère de Clytemnestre, un père barbare expiera le forfait commandé par ces oracles qu'une morne superstition n'adorait qu'en tremblant. Les croyances sacrées restèrent donc longtemps inséparables de ces traditions pleines d'angoisses contre lesquelles, quatre cents ans après Eschyle, s'indignait encore la raison de Lucrèce, avec une ironie si tragique.

Contemple tout d'abord la pieuse famille.
Prenant le soin cruel d'orner la jeune fille,
Pour que des deux côtés de ce front virginal
Tous les rubans sacrés flottent en nombre égal.
Pour ce cœur ingénu, quel coup, quelle lumière,
Quand elle vit debout, devant l'autel, son père,
Les yeux baissés, l'air morne, et sous leur saint manteau
Des prêtres assassins cachant mal leurs couteaux;
Plus loin, en cercle affreux, toute la foule émue
Portant les yeux sur elle, et pleurant à sa vue!
Muette de terreur, et les implorant tous,
Cette royale enfant tomba sur les genoux;
Mais rien ne peut sauver celle qui la première
Pourtant au roi des rois donna le nom de père;
On l'entraîne, on la porte effarée à l'autel,
Non pour y célébrer, dans le rit solennel,
La fête de l'amour, pour être accompagnée
Jusqu'au toit de l'époux d'un beau chant d'hyménée;
Non : sur ce chaste corps, à l'âge de l'hymen,
C'est un ministre vil qui va porter la main;
Il faut qu'elle périsse, et, pour plus de misère,
Se sente encor mourir par l'ordre de son père.
Et pourquoi? Comprenez leur saint raisonnement,
C'est pour sortir du port, au souffle d'un bon vent,
Que l'on va t'égorger, noble et tendre victime,
Tant la religion peut enfanter le crime!

(*Le Poème de Lucrèce*, par M. C. Martha, c. IV.)

Si le cœur religieux d'Eschyle avait eu des larmes pour le souvenir d'une affreuse immolation, l'esprit philosophique d'Euripide recula devant l'atrocité de ce drame impie qui eût scandalisé les contemporains de Socrate; car, outre que l'art antique répugne aux extrêmes douleurs, les âmes commençaient à adoucir, en même temps que les intelligences s'éclairaient d'une lumière nouvelle. Les Athéniens ne pensaient plus être agréables aux dieux, en égorgeant des prisonniers, comme ils avaient fait après la victoire de Salamine. La conscience

humaine imposait enfin quelque justice à l'aréopage des immortels. Aussi le plus tragique des poètes grecs crut-il devoir substituer une biche à la vierge plaintive qui suppliait si éloquemment son père de ne point lui ravir les douceurs de la vie. Il y fut d'ailleurs encouragé par l'instinct de clémence naturel à un peuple qui refusa toujours d'instituer des combats de gladiateurs, dans une cité à l'entrée de laquelle s'élevait un autel consacré à la Pitié. Il faut voir dans la vie de *Pélopidas* par Plutarque quelle fut l'anxiété des chefs thébains auxquels un oracle ordonnait d'immoler une vierge blonde sur la tombe des filles de Scédasos : ils finirent par offrir aux dieux une jeune cavale aux poils blonds, qui s'était échappée dans le camp.

Pourtant, malgré le scrupule d'Euripide, les couleurs de la légende n'ont pas été faussées. L'expédient même qui les tempère atteste le respect de la foi mythologique; car la pièce est dominée par l'invisible puissance de la déesse offensée qui exige une expiation. Pour qu'elle s'accomplisse, il sera nécessaire que Clytemnestre elle-même ne résiste plus à l'arrêt fatidique, et surtout que la victime consente au dénoûment dont Achille, lui aussi, finira par devenir le témoin résigné. En effet, après le frisson d'un premier saisissement, et la surprise d'une défaillance involontaire, Iphigénie se transfigure tout d'un coup. Si le mot ne semblait détonner en plein paganisme, nous dirions que la *Grâce* a parlé. L'enfant qui tout à l'heure embrassait en pleurant les genoux d'Agamemnon, se relève héroïne et sainte. L'idée de sauver la Grèce par son trépas exalte son enthousiasme : « Je me dévoue, s'écrie-t-elle, immolez-moi, guerriers; et, couverts de mon sang, courez renverser Troie! Ses ruines seront les monuments éternels de ma gloire; ce seront mes enfants, mon hymen, mon triomphe! Il est dans l'ordre que les Grecs commandent aux barbares, et non les barbares aux Grecs : ceux-là sont nés pour l'esclavage, ceux-ci pour la liberté. »

Dès lors, plus de faiblesse. A sa mère qui lui demande ses volontés dernières, elle dicte un testament triomphal. Quelle sérénité dans ce dialogue! « Tu ne me perds point, je vis toujours, et ma gloire rejaillira sur toi. — Que dirai-je de ta part à tes sœurs? — Ne les couvre pas de noirs vêtements. — Quelle

parole amie leur rapporterai-je de toi? — Fais-leur mes adieux; et Oreste, que je vois, élève-le pour être un homme. — Est-il quelque chose que je puisse faire pour toi, de retour à Argos? » A cette question où grondent des menaces de vengeance, elle ne répond que par ce mot de pardon : « N'aie point de haine pour mon père, ton époux, à cause de moi. » Puis, restée seule avec le chœur, elle ordonne les apprêts de sa mort, comme ceux d'une fête. Aux transports de l'hymne qu'elle entonne, on dirait que la procession funèbre est un allègre cortège, et le supplice une apothéose. Devant la statue de sa chère déesse, elle a de mystiques élans : « Qu'on apporte les corbeilles! qu'on allume le feu sacré!.... Voici ma chevelure à couronner; donnez-moi l'eau lustrale, formez des danses autour du temple, autour de l'autel, en invoquant Diane souveraine, Diane bienheureuse.... O ma mère vénérable, je t'offre maintenant mes larmes : car, pendant les sacrifices, cela n'est pas permis. » On voit qu'en dépit de son scepticisme, Euripide demeura fidèle à l'esprit même de la fable. Il voulut peindre ici le martyre de la vierge qui expire, comme une autre Jeanne d'Arc, sur l'autel même de la Patrie, qu'elle fait victorieuse.

Racine ne peut acclimater ce sujet. Il substitue des impressions romanesques au sentiment religieux. L'action. — Revenons maintenant à Racine. Pour juger la différence qui le sépare de son antique modèle, il suffit de dire que le merveilleux païen n'avait plus sa raison d'être pour la société chrétienne du XVIIe siècle. Malgré toute son adresse, le poète ne pouvait passionner les imaginations en faveur d'une guerre idéalisée par la Grèce comme la revanche de son honneur outragé. A quel spectateur français pouvait-on persuader que le sang d'une jeune fille était le prix indispensable de la victoire? Il fallait donc accommoder à un autre milieu ce drame auquel faisait défaut le soutien de la foi populaire et de l'intérêt national. Pour mesurer la distance à laquelle le public restait d'un pareil sujet, rappelons qu'avant que Lekain eût introduit au théâtre la vérité du costume, on voyait Agamemnon, dans le camp des Grecs, « enveloppé d'une espèce de baril à franges, ôtant galamment son chapeau aux dames, et conduisant au bûcher sa fille Iphigénie en robe de cour ». Achille paraissait

« en petit chapeau surmonté d'une aigrette blanche, *avec des gants et des bas blancs* ». Ces anachronismes de la mise en scène excusent, en les expliquant, ceux des mœurs et du langage.

Ainsi, tout en constatant je ne sais quoi de factice ou de faux dans les situations et les mœurs, doit-on pardonner à Racine d'avoir substitué des impressions romanesques au sentiment religieux. Quoi qu'en dise certain bachelier de la façon de Lesage, qui prétend plaisamment que *le vent*, c'est-à-dire les dieux et leurs oracles, joue le principal rôle dans cette tragédie[1], il s'agit pour nous de savoir, non si la flotte pourra mettre à la voile, mais si la fille d'Agamemnon épousera son amant.

Aussi se résigne-t-on à un dénoûment cruel qui nous laisse regretter la biche d'Euripide; et, si injuste qu'elle soit, la mort d'Eriphile se fait accepter comme un expédient nécessaire : outre que le sang n'est pas versé sous nos yeux, on ne plaint guère une aventurière ingrate et perfide qui, opposant un obstacle à l'union de deux cœurs, inquiétait nos sympathies. C'est dire que les personnages flottent dans une région un peu vague, entre Versailles et la tente d'Agamemnon. Mais, s'ils n'ont rien d'antique, ils représentent du moins des traits permanents de la nature humaine. Nous voyons en eux les types du héros, du politique, de la mère, de la fille, de l'amant; et le poète reprend ses avantages quand il exprime des sentiments qui, appartenant à tous les temps, ne cesseront jamais d'intéresser la curiosité psychologique.

Quant au cadre où ils se jouent, c'est à Euripide qu'il le doit. Les combats de la nature contre l'ambition annoncés dans une première scène qui prépare toutes les autres; l'arrivée de Clytemnestre et d'Iphigénie, dont la joie est déchirante pour le cœur d'Agamemnon; la foudroyante nouvelle du sacrifice succédant aux explosions de tendresse filiale; l'hymen d'Achille servant de prétexte à une perfidie; l'indignation du héros compromis à son insu par cette ruse indigne; le désespoir d'une mère; les

1. Dans son *Gil Blas*, il prête ce paradoxe spirituel au bachelier Melchior de Villegas : « Un maudit vent retient les Grecs en Aulide, semble les clouer au port; s'il ne change point, ils ne pourront assiéger la ville de Priam. C'est donc le vent qui fait l'intérêt de cette tragédie, et je vois d'un œil indifférent le péril d'Iphigénie, puisque sa mort est un moyen d'obtenir des dieux un vent favorable. »

reproches d'une épouse; les larmes d'une victime d'ailleurs obéissante, tels sont les motifs où nous admirons l'industrie d'une imitation originale. Cependant il faut remarquer en outre que Racine emprunte à Euripide l'exposition de son drame, mais en l'affaiblissant pour l'accommoder à notre délicatesse. Les mesures prises afin d'empêcher Clytemnestre et Iphigénie d'arriver en Aulide, ne sont plus les mêmes chez les deux poètes. Racine suppose qu'elles se sont égarées : ce qui est peu naturel. Dans Euripide, c'est Ménélas qui arrête l'esclave chargé des ordres du roi, et lui arrache la lettre d'Agamemnon. Cette violence produit entre les deux fils d'Atrée une scène de reproches très chaude, très théâtrale, outre qu'elle peint les caractères. C'est au milieu de cette querelle qu'on vient annoncer l'arrivée de Clytemnestre, événement qui fait tomber leur colère : la nature triomphe alors de l'ambition.

Les caractères. L'Iphigénie de Racine se souvient de son rang. Bienséances que lui impose sa seconde patrie. — Le rôle d'Iphigénie étant la principale beauté de cette œuvre, étudions d'abord cette sœur cadette d'Andromaque et de Monime, de Pauline et de Chimène.

Il faut nous attendre à ne plus retrouver ici les détails ingénus qui nous charment dans ces tableaux familiers où Euripide est tout voisin de la nature. Nous regrettons par exemple les accents de cette prière où tressaille une éloquence mélodieuse comme le légendaire chant du cygne : « Ne me fais pas mourir avant le temps, il est doux de regarder la lumière; ne me force pas de voir les abîmes souterrains. La première je t'ai nommé mon père, et tu m'appelas ta fille; la première, penchée sur tes genoux, je t'ai donné de douces caresses et j'en ai reçu de toi. Tu me disais alors : O ma fille, te verrai-je quelque jour dans la maison d'un puissant époux, heureuse et florissante comme il est digne de moi? Et moi, je te disais, suspendue à ton cou, et pressant ta barbe que je touche encore : Te recevrai-je vieillissant, ô mon père, dans la douce hospitalité de ma maison, pour te rendre les soins qui m'ont nourrie dans mon enfance? Je garde la mémoire de ces paroles; mais tu les as oubliées, et tu veux me faire mourir. » Ces épanchements vont être tempérés par l'étiquette et par des bienséances

que ne connaissait pas l'aimable simplicité du monde naissant. C'est ainsi que dans Euripide, d'autres scènes d'intérieur sont prises sur le vif. Telle est l'arrivée de Clytemnestre; elle recommande à ses serviteurs d'enlever avec précaution les objets déposés dans le char, elle prie les femmes du chœur de recevoir Iphigénie dans leurs bras, elle fait maintenir les chevaux, lorsque, effrayée de leurs mouvements, elle va descendre elle-même; elle serre contre son sein le petit Oreste, et, suivie de sa fille, s'avance avec l'orgueil d'une heureuse mère.

Fille du roi des rois, l'Iphigénie de Racine se souvient en effet de son rang : elle craindrait de déchoir, en disant trop ouvertement que les clartés du jour lui sont précieuses, et qu'elle redoute les ténèbres de la mort. Elle se respecte trop pour démentir par une faiblesse le sang d'Agamemnon. Si elle implore son père, elle s'adresse moins à sa pitié qu'à son orgueil. Elle rappelle sa naissance, les honneurs reçus, et l'éclat d'une alliance promise. Elle voudrait surtout épargner des larmes à sa mère et au fiancé dont elle parle avec la même réserve que de son attachement à la vie. Il y a parfois comme des nuances chrétiennes dans sa soumission filiale, par exemple quand elle dit, non sans de muettes supplications :

Cessez de vous troubler, vous n'êtes point trahi.
Quand vous commanderez, vous serez obéi.
Ma vie est votre bien. Vous voulez la reprendre;
Vos ordres sans détour pouvaient se faire entendre.
D'un œil aussi content, d'un cœur aussi soumis
Que j'acceptais l'époux que vous m'aviez promis,
Je saurai, *s'il le faut*, victime obéissante,
Tendre au fer de Calchas une tête innocente,
Et, respectant le coup par vous-même ordonné,
Vous rendre tout le sang que vous m'avez donné.
(Acte IV, sc. IV.)

De même l'Andromède de Corneille, condamnée à devenir la proie d'un monstre marin, pleure aussi sur son sort, mais ne manque pas à la magnanimité qui s'imposait à toutes les héroïnes de théâtre.

Iphigénie finit même par se résigner au point de résister à son amant qui veut la défendre; et, pour désarmer sa colère,

elle s'écrie dans un élan d'héroïsme magnifiquement imité d'Euripide :

Allez; et, dans ses murs vides de citoyens,
Faites pleurer ma mort aux veuves des Troyens.
Je meurs dans cet espoir, satisfaite et tranquille.
Si je n'ai pas vécu la compagne d'Achille,
J'espère que du moins un heureux avenir
A vos faits immortels joindra mon souvenir;
Et qu'un jour mon trépas, source de votre gloire,
Ouvrira le récit d'une si belle histoire.
(Acte V, sc. II.)

Ici la vertu est devenue dévoûment : il y entre de la passion, de l'enthousiasme.

Elle n'est pas moins généreuse quand, résolue à se dévouer, elle console sa mère, et apaise ainsi ses ressentiments :

Surtout, si vous m'aimez, par cet amour de mère,
Ne reprochez jamais mon trépas à mon père.
(Acte V, sc. III.)

La magnanimité, voilà le trait qui la distingue. Elle est généreuse même pour sa rivale, et implore en sa faveur le patronage d'Achille :

Je viens vous présenter une jeune princesse.
Le ciel a sur son front imprimé sa noblesse.
De larmes tous les jours ses yeux sont arrosés;
Vous savez ses malheurs, vous les avez causés.
Moi-même (où m'emportait une aveugle colère?)
J'ai tantôt, sans respect, affligé sa misère.
Que ne puis-je aussi bien, par d'utiles secours,
Réparer promptement mes injustes discours?
Je lui prête ma voix, je ne puis davantage.
Vous seul pouvez, seigneur, détruire votre ouvrage.
(Acte III, sc. IV.)

On l'admire plus encore qu'on ne la plaint. En nous défendant de la préférer à l'Iphigénie grecque qui lui est supérieure par la naïveté comme par l'enthousiasme, nous pouvons louer en elle un parfait exemplaire de convenance virginale, associant la grâce à la fierté, la passion à la pudeur, et un héroïsme modeste à une douceur exquise. Elle fait donc honneur à sa seconde patrie.

Agamemnon et Louis XIV. — Dans le caractère d'Agamemnon se trahit aussi l'infériorité à laquelle Racine était condamné par la faute de l'étiquette et de toutes les *bienséances* de son temps. Chez Euripide, le père se livre davantage au premier mouvement. Il s'abandonne, il s'oublie, il pleure; et on est tenté de lui pardonner son fanatisme, parce qu'il est sincère dans son obéissance aux dieux. Mais, chez Racine, la morgue et l'ambition prédominent : nous sommes en face d'un souverain absolu qui ne doute pas de son droit, et craint de déroger en laissant battre son cœur. En pleine crise, il paraît trop soucieux de Sa Majesté. Quand il annonce à sa fille qu'il faut mourir, il lui dit solennellement :

> Allez, et que les Grecs qui vont vous immoler
> Reconnaissent mon sang en le voyant couler.
> (Acte IV, sc. IV.)

Voilà bien un contemporain de Louis XIV. Sa toute-puissance est pour lui un dogme; il se croit possesseur de son peuple et de sa famille, comme un particulier de sa terre.

Clytemnestre et Versailles. — La Clytemnestre grecque devait subir une métamorphose analogue; car le public du XVIIe siècle n'eût pas supporté la violence de ses invectives dans Euripide. Elle y reproche à son mari de l'avoir enlevée à Tantale, et d'avoir écrasé contre terre son premier enfant. Elle devient ensuite presque bourgeoise, quand elle se pique d'être fidèle, attentive au ménage, modérée, discrète, d'être mère de quatre enfants, et termine en disant qu'une femme comme elle est rare en tout pays. Elle se constitue en rébellion ouverte contre l'autorité conjugale. Elle fait des menaces sinistres.

Irascible et altière, la Clytemnestre de Racine conserve pourtant sa dignité de reine; et, si l'on sent fermenter sous les plaintes de la mère les représailles terribles d'une trahison domestique, les éclats de cette haine sont amortis par les bienséances d'une haute fortune. On lui a même reproché de plaider la cause de sa fille avec une éloquence trop académique pour une situation extrême qui exige des cris, des larmes, et le morne silence du désespoir plus qu'un exorde habile, des argu-

ments bien ordonnés, des transitions adroites, et une péroraison étudiée. Mais nous n'aurons garde de prendre la responsabilité de ces griefs; car ce serait de l'ingratitude pour d'incomparables beautés, et, si le théâtre a ses conventions, celles-là méritent d'être acceptées.

Ajoutons, avec M. Taine, qu'au XVII[e] siècle « l'homme de cour et l'homme d'État ont toujours la parole prête et parfaite. Son orgueil, son rang, son éducation et son emploi lui interdisent de s'abandonner. Il est toujours en scène. Louis XIV, au lit de mort, comme après les désastres de 1709, gardait sa justesse et sa grandeur de style. Le roi avait transformé l'homme, et nous ne devons point juger un monde aristocratique et oratoire, d'après les cris de nos poètes lyriques et nos habitudes de plébéiens. »

Nous ne reprochons à Clytemnestre que de refroidir ses reproches en racontant une anecdote domestique, l'enlèvement d'Hélène par Thésée, et la naissance d'Eriphile. Mais Racine jetait ainsi les semences de son dénoûment.

Achille et les petits-maîtres de la cour. — Pour ce qui est d'Achille, penser à Homère serait ici la plus étrange méprise. Il n'a pas en fait la moindre ressemblance avec le farouche héros qui ne pleure dans la perte de Briséis qu'un affront reçu, qui dit vouloir manger le cœur d'Hector, qui égorge par monceaux des victimes humaines sur le bûcher de Patrocle, et, les bras rouges de sang, menace le ciel de sa vengeance, avec des hurlements de rage. Non, ce sauvage n'est point l'ancêtre du cavalier que Racine met en scène, tout fier de sa race, et tout bouillant de jeunesse, mais disert, poli, respectueux envers les captives, s'attendrissant sur leur sort, n'osant se présenter devant elles sans leur permission, et finissant par leur offrir galamment le bras pour les mettre en liberté, chapeau bas :

Ma gloire, mon amour, vous ordonnent de vivre.
Venez, Madame; il faut les en croire et me suivre.
(Acte V, sc. II.)

Il faut oublier aussi l'Achille d'Euripide; car celui-ci ne préfère point la vie d'Iphigénie au succès de l'expédition, et à sa propre gloire. C'est par orgueil et générosité pure qu'il se résout à

défendre une jeune fille, sans l'aimer, sans même l'avoir vue. Voilà ce que n'auraient pas compris les petits-maîtres de Versailles; et, pour leur plaire, Racine a dû prêter au fils de Thétis une physionomie chevaleresque dont l'expression rappelle les héros des cycles *d'Arthur* ou de *Rome la grant*, plus que la Grèce fabuleuse. L'amour devient donc ici le ressort de son courroux. C'est un Don Quichotte qui, pour délivrer sa Dulcinée, est prêt à braver les dieux comme les hommes. Si sa jactance parait trop présomptueuse, s'il s'emporte à la moindre contradiction, si, non content de menacer Agamemnon, il cherche à intimider Iphigénie même pour l'empêcher d'obéir à son père, ces fanfaronnades et ces témérités attestent que le poète, tout en modifiant la tradition, désirait se conformer à ses exigences. Il essayait de peindre l'Achille « ardent, colère, implacable, impétueux, qui se révolte contre les lois, et n'en appelle qu'aux armes ». N'a-t-il pas la prétention de protéger sa fiancée en dépit d'elle-même, de l'enlever, et de la conduire à sa tente, où il se flatte de la défendre seul avec Patrocle et ses Thessaliens contre son père et toute l'armée?

Citons ici quelques traits de caractère. Il dit à Iphigénie :

Vous allez à l'autel, et moi j'y cours, Madame.....
A mon aveugle amour tout sera légitime.
Le prêtre deviendra ma première victime :
Le bûcher par mes mains détruit et renversé,
Dans le sang des bourreaux nagera dispersé;
Et si, dans les horreurs de ce désordre extrême,
Votre père frappé tombe et périt lui-même,
Alors, de vos respects reconnaissant les fruits,
N'accusez point les coups que vous aurez conduits....
(Acte V, sc. II.)

Ailleurs il répond par des sarcasmes au zèle religieux d'Ulysse : il se moque des oracles, et des dieux :

Pourquoi nous tourmenter de leurs ordres suprêmes?
Ne songeons qu'à nous rendre immortels comme eux-mêmes.
(Acte I, sc. II.)

Il propose d'aller prendre Troie, à lui seul, avec Patrocle :

Et, quand moi seul enfin il faudrait l'assiéger,
Patrocle et moi, seigneur, nous irons vous venger.
(Acte I, sc. II)

Toutes ces réminiscences classiques sont parfois artificielles: mais, animées par l'entrain général du rôle, elles trompent l'œil, et communiquent du moins au personnage un caractère individuel dont l'ensemble est vivant, malgré certaines façons de paladin qui a coudoyé Roland et Rodomont.

Ériphile. Le style. — La même adresse nous frappe dans la conception d'Ériphile. Si ce personnage a le tort d'être épisodique, il rend service à l'intrigue et la dispense d'un merveilleux qui répugnait à notre théâtre. Motivée par la jalousie, sa perfidie est assez odieuse pour que l'on consente à la voir périr au lieu d'Iphigénie qu'elle a voulu perdre. La fiction prend ainsi comme un air de logique ou de vérité, ce qui satisfait la raison ou la conscience. Racine excelle dans l'art de faire accepter même l'invraisemblable par des ruses ingénieuses qui éludent les écueils, tournent les difficultés, préviennent les objections, et masquent les parties vulnérables où la critique pourrait avoir prise. Dans cette tragédie, il a su plus que jamais se rendre les imaginations complaisantes. Un de ses secrets a été le pathétique des sentiments et la magie du style; car, en même temps qu'il nous attendrit, il nous enchante par un langage dont la couleur épique s'associe à l'agissante rapidité du drame. Bien que les mœurs soient presque contemporaines, on se croit pourtant dépaysé par la poésie qui se mêle aux détails, même les plus familiers. Ce qui serait faux en toute autre occasion, devient donc une convenance suprême dans un sujet légendaire qu'enveloppe comme la limpide lumière de l'Attique.

PHÈDRE

(1677)

I. — Faits historiques.

La cabale de l'Hôtel de Bouillon. — C'est encore l'inspiration d'Euripide que nous retrouvons dans *Phèdre*, qui parut pour la première fois soit à Versailles devant Louis XIV et

Mme de Montespan, soit plutôt à l'Hôtel de Bourgogne [1], le vendredi 1er janvier de l'année 1677, trois jours avant la pièce de Pradon jouée au théâtre Guénégaud, le dimanche suivant, 3 janvier, par les comédiens du roi. Malgré les mérites de Racine et de la Champmeslé à laquelle, au témoignage de l'abbé du Bos, « il avait enseigné la déclamation du rôle de Phèdre, vers pour vers », l'accueil fait à l'un et à l'autre ne répondit point à l'attente publique. Or celle-ci était vive, car, le 4 octobre 1676, Bayle écrivait à Minutoli, professeur de belles-lettres à Genève : « M. de Racine travaille à la tragédie d'*Hippolyte* dont on attend un grand succès ». Quoi qu'il en coûte de raconter les causes d'une disgrâce qui fut la honte de la société lettrée, en un siècle si réputé pour la délicatesse de son goût, il faut bien cependant nous résigner à résumer ici les incidents d'un complot où ne figura plus seulement la tourbe des envieux, mais une élite de femmes distinguées et de grands seigneurs, parmi lesquels les princes de Vendôme.

Cette conspiration fut ourdie à l'Hôtel de Bouillon, où une duchesse, nièce de Mazarin, régnait sur une cour de beaux esprits, parmi lesquels se rencontrèrent plus d'une fois Molière, La Fontaine et même le vieux Corneille. Hardie, impérieuse, spirituelle, redoutable à qui avait le malheur de lui déplaire, très vive à la riposte, se piquant de faire elle-même des vers, de donner le ton aux élégances, d'inspirer les talents, et de dicter des arrêts, elle s'était érigée en juge des renommées; et il fallait compter avec ce tribunal. « Elle savait, dit Saint-Simon, parlait bien, disputait volontiers, et allait quelquefois à la botte. » La Fontaine la plaisante ainsi agréablement sur son humeur batailleuse :

Les Sophocles du temps et l'illustre Molière
Vous donnent toujours lieu d'ajouter quelque point.
Sur quoi ne disputez-vous point? [2]

1. Dans un de ses manuscrits inédits, Brossette raconte que la pièce parut à Versailles; et, dans son commentaire de l'Épître VII de Boileau, il affirme avec le *Mercure* qu'elle fut représentée au théâtre de Bourgogne.

2. Le nom d'une autre duchesse de Bouillon se retrouvera plus tard dans l'histoire de *Phèdre*. On raconte que Mlle Lecouvreur, en récitant ces vers :

. . . . . Je ne suis pas de ces femmes perdues
Qui goûtent dans le crime une tranquille paix;

Son frère, Philippe Mancini, duc de Nevers, mêlait aussi des prétentions de Mécène à sa vanité de métromane. Encensé par la coterie des Boyer, des Segrais et des Benserade, il aurait été, deux ans plus tôt, au dire de Brossette, le collaborateur anonyme du pamphlet composé par Saint-Sorlin contre Boileau et qui avait pour titre la *Défense du poème héroïque.* Il donnait de somptueux repas, où ses parasites le proclamaient le plus galant poète du siècle. Il y avait alors des rimeurs faméliques, et le temps est proche où, dans *Turcaret*, Lesage esquissera « Monsieur Gloutonneau, le poète ». Quoi qu'il en soit, ce duc partageait les préventions d'un groupe hostile à Racine ; déjà même on l'avait vu patronner d'une épître louangeuse l'*Iphigénie* de Le Clerc et son outrecuidante rivalité. Tels furent les deux chefs d'une cabale dont le crédit allait non pas étouffer une œuvre de génie, — c'était impossible —, mais du moins en retarder le triomphe.

Pour y réussir, il leur fallait la complicité d'un de ces sots qui ne doutent de rien. Or celle-ci fut assurée par l'entremise de la douce Mme Deshoulières qui parlait si tendrement aux moutons, aux fleurs et aux ruisseaux. Sa houlette se changea cette fois en serpent ; la bergère devint la furie Alecto ; et, parmi les clients du salon où elle tenait bureau d'esprit, cette muse besogneuse qui voulait se venger d'une épigramme lancée contre son *Genséric*, n'eut point de peine à découvrir le rimeur intrépide qu'elle allait enrôler au service des plus basses jalousies. Ce fut Pradon, l'auteur de cette *Pyrame et Thisbé* qui avait eu quelque succès en 1674, de *Tamerlan* et de la *Troade* dont Racine venait de railler le récent échec par un sonnet malicieux. Compatriote de Corneille, il se montrait fier de ce titre comme d'une promesse de gloire dramatique : mais, bien qu'il se plût à rappeler cette communauté d'origine, il appartenait à l'école de Racine, et, comme lui, faisait de l'amour le principal ressort de son théâtre : *Tamerlan* n'est qu'un soupirant doucereux ; mais passons. Donc le Pradon, semblable à tous ses pareils de tous les temps, en semblable occurrence, n'hésita pas à exploiter

désigna du geste et du regard la rivale puissante qui lui disputait le cœur du maréchal de Saxe. Peu de jours après, la grande actrice mourut par le poison, dit-on, et de cette lugubre aventure M. Legouvé a tiré, en collaboration avec Scribe, son *Adrienne Lecouvreur* (1849).

une si belle occasion d'appeler sur lui les regards, fût-ce au bruit d'un scandale. Pour arriver au but en même temps que son rival, il n'avait devant lui que trois mois. Mais la médiocrité ne connaît pas d'obstacle. D'ailleurs Racine eut l'imprudence d'ébruiter le plan de sa tragédie, et d'en faire des lectures dans les salons, vers la fin de 1676. Comme l'envie a l'oreille fine, aucune de ces rumeurs mondaines ne fut perdue pour des ennemis qui avaient des intelligences dans tous les salons, et savaient écouter aux portes. Peut-être même de riches et puissants négociateurs usèrent-ils d'arguments assez persuasifs pour obtenir des comédiens copie entière ou partielle du manuscrit. Toujours est-il que des situations furent notées, des vers saisis au vol, des traits saillants retenus, et que ce précieux butin entra dans le trésor commun où Pradon puisa sans vergogne. C'est ainsi qu'il eut, lui aussi, son Aricie. N'y a-t-il pas des réminiscences dans ces vers :

Une *montagne d'eau*, s'élançant vers le sable,
Roule, s'ouvre, et *vomit* un monstre épouvantable.
Sa forme est d'un taureau; ses yeux et ses naseaux
Répandent un déluge et de flammes et d'eaux;
De ses longs beuglements les rochers retentissent,
Jusqu'au fond des forêts les cavernes gémissent.
Dans la vague écumante il nage en bondissant,
Et *le flot irrité* le suit en *mugissant*.
. . . .
Mais ses chevaux fougueux que le monstre intimide
Ne reconnaissent plus de maître, ni de *guide*.

(Voir M. Deltour, *les Ennemis de Racine*, chap. VIII.)

En fait de plagiat, il était expert, on le voit, et, ces secours aidant, sa pièce se trouva prête le jour dit.

Elle eût même devancé l'autre, sans la difficulté de recruter une actrice de talent ou de bon vouloir pour le rôle principal. Mlle de Brie et Mlle Molière, ayant, par amour-propre ou par délicatesse, ou sur les instances de Racine, refusé leur concours à une œuvre misérable et à une intrigue suspecte qui les exposait, en face de la Champmeslé, à des comparaisons redoutables, on se rabattit, faute de mieux, sur Mlle du Pin, qui, n'ayant rien à perdre, avait plus d'audace. Bref, cet accident fut une des causes qui ajournèrent l'événement au dimanche

3 janvier. Peut-être aussi Racine n'a-t-il pas été tout à fait étranger à ces lenteurs, si, comme Pradon l'en accuse non sans quelque vraisemblance, il essaya de faire interdire par une autorité toute-puissante la représentation déloyale qu s'annonçait comme une menace et une injure. Si le fait n'était pas vrai, Pradon aurait-il osé écrire dans son épître à Mme la Dauphine, en tête du *Régulus* :

> *Phèdre*, qu'on étouffait même avant que de naître,
> Par l'ordre de Louis sut se faire connaître.

Si Racine eut recours à cette manœuvre, il y eut là une faute ou une maladresse. Mais elle a son excuse dans les procédés de ses ennemis.

Afin d'assurer le gain de la bataille, la duchesse de Bouillon ne loua-t-elle pas les deux salles, au prix de quinze mille livres, selon le témoignage de Boileau, pour les six premières représensentations? Grâce à ce coûteux expédient, la pièce de Racine fut jouée devant les banquettes, et celle de Pradon fit salle comble d'abord, et se maintint près de trois mois sur l'affiche, car le théâtre de la rue Mazarine se remplit d'amis ou de compères, dont les mains mercenaires stimulèrent puissamment l'enthousiasme. Or, une fois déroutée par un faux élan, la curiosité publique, si routinière de sa nature, ne revint qu'à pas lents de son erreur. Il y eut prévention établie; et, quand arriva l'heure de la justice, il était trop tard pour remédier à l'irréparable. En effet, sous le coup de sa blessure, le poète avait laissé le champ libre aux Pradons et à leur cortège. Si, depuis, le vainqueur d'un jour expia chèrement son insolent triomphe, il put alors se prendre au sérieux, et les fanfaronnades de sa préface sont aussi amusantes que sa tragédie est ennuyeuse.

Le duel des sonnets. Patronage du grand Condé. — Ce triste chapitre d'histoire littéraire ne serait pas complet si l'on ne disait un mot de la bataille qui suivit, et où s'échangèrent de part et d'autre des lardons aussi injurieux pour leurs victimes que regrettables pour leurs auteurs. Nous voulons parler de l'affaire des sonnets, qui faillit tourner au tragique. L'un, improvisé dans un souper, le 1er janvier, par Mme Deshoulières au sortir de la représentation qu'elle était allée voir à muche-

pot, circula dans Paris dès le lendemain, colporté de salon en salon par l'abbé Tallemant l'aîné, « le sec traducteur du français d'Amyot ». Le voici, sauf un tercet trop scabreux :

Dans un fauteuil doré, Phèdre, tremblante et blême,
Dit des vers où d'abord personne n'entend rien.
Sa nourrice lui fait un sermon fort chrétien
Contre l'affreux dessein d'attenter sur soi-même.

Hippolyte la hait presque autant qu'elle l'aime;
Rien ne change son cœur, ni son chaste maintien.
La nourrice l'accuse; elle s'en punit bien.
Thésée a pour son fils une rigueur extrême.

. . . .

Il (*Hippolyte*) meurt enfin traîné par ses coursiers ingrats;
Et Phèdre, après avoir pris de la mort aux rats,
Vient, en se confessant, mourir sur le théâtre.

Quant à l'autre, qui parodie le précédent sur les mêmes rimes, on l'attribue généralement à Racine et Boileau; mais nous hésitons à l'affirmer. Car, s'il est spirituel, sa méchanceté passe toute mesure, lorsqu'elle se fait l'écho des imputations les plus odieuses contre le duc de Nevers et la duchesse de Bouillon. Nous le citerons, non sans une coupure qu'impose la bienséance, justement là où il était fait une sanglante réplique au tercet correspondant du sonnet de la Deshoulières :

Dans un palais doré, Damon, jaloux et blême,
Fait des vers où jamais personne n'entend rien.
Il n'est ni courtisan, ni guerrier, ni chrétien,
Et souvent, pour rimer, il s'enferme lui-même.

La Muse, par malheur, le hait autant qu'il l'aime;
Il a d'un franc poète et l'air et le maintien;
Il veut juger de tout, et n'en juge pas bien,
Il a pour le phœbus une tendresse extrême.

. . . .

Il se tue à rimer pour des lecteurs ingrats;
L'*Enéide* est pour lui pis que la mort aux rats,
Et, selon lui, Pradon est le roi du théâtre.

Le droit de légitime défense ne justifiait pas ces représailles cruelles qui mettaient en cause, outre l'honneur même du mari, celui du frère et de sa sœur. Aussi leur colère fit-elle explosion. A

tort ou à raison, ils s'en prirent à ceux qu'ils préjugeaient coupables; les traitant comme des grimauds sans naissance, le grand seigneur outragé fit mine de lever sur eux le bâton, et voici sa bravade, toujours avec suppression obligatoire du tercet venimeux :

Racine et Despréaux, l'air triste et le teint blême,
Viennent demander grâce, et ne confessent rien.
Il faut leur pardonner, parce qu'on est chrétien;
Mais on sait ce qu'on doit au public, à soi-même.

Damon, dans l'intérêt de cette sœur qu'il aime,
Doit de ces scélérats châtier le maintien;
Car il serait blâmé de tous les gens de bien,
S'il ne punissait pas leur insolence extrême.

. . . .
Vous en serez punis, satiriques ingrats.
Non pas en trahison, d'un sou de mort aux rats,
Mais de coups de bâton donnés en plein théâtre.

Peut-être même ces rodomontades eussent-elles été suivies d'effet, sans l'intervention du grand Condé qui, n'ayant aucune sympathie pour la race des Mazarins, foudroya ces lâches de son mépris, et rassura les alarmes des deux poètes par ce billet qu'il dicta à son fils, le duc Henri-Jules : « Si vous n'avez pas fait le sonnet, venez à l'Hôtel de Condé où M. le Prince saura bien vous garantir, puisque vous êtes innocents; et, si vous l'avez fait, venez aussi : car M. le Prince vous prendra de même sous sa protection, parce que le sonnet est très plaisant et plein d'esprit. »

Trouvant à qui parler, Martin Bâton se tint coi; ce qui n'empêcha pas le duc de Nevers de couvrir sa retraite par un quatrième sonnet qu'il commanda, dit-on, à un rimeur à gages, un certain Sanlecque, alors professeur de rhétorique au collège de Navarre, et qui devint depuis évêque de Bethléem. On n'en a conservé que le premier quatrain :

Dans un coin de Paris, Boileau tremblant et blême,
Fut hier bien frotté, quoiqu'il n'en dise rien [1].
Voilà ce qu'a produit son zèle peu chrétien.
Disant du mal d'autrui, l'on s'en fait à soi-même.

1. Boileau s'en moque dans l'épître VI, où il dit :

Le bruit court qu'avant-hier on vous assassina.

Cette hâblerie mensongère, Pradon voulut la propager aussi : il la répéta calomnieusement à la table de M. Pellot, premier président au parlement de Rouen : mais le prince de Condé fit avertir le duc de Nevers et en termes assez durs, selon Brossette, « qu'il vengerait comme faites à lui-même les insultes qu'on s'aviserait de faire à deux hommes d'esprit qu'il aimait, et prenait sous sa protection ». Or, ce *quos ego* suffit à calmer l'orage, et réduisit au silence cette cabale qu'une éloquente épître de Boileau allait flétrir à jamais devant la postérité.

La Phèdre de Pradon. Plagiat maladroit. — Pour en finir avec un nom qui a l'immortalité du ridicule, il nous reste à juger brièvement un poème qui fut une mauvaise action aggravée par de méchants vers. Bornons-nous à dire que le maladroit passa près du drame, sans savoir où il résidait. Son originalité se manifesta seulement par la médiocrité d'une combinaison qui lui appartenait du moins en propre. N'eut-il pas l'idée singulière de supposer que Phèdre n'était point encore la femme de Thésée, mais une simple fiancée, engagée par des promesses faites à Thésée, qui, partant avec Pirithoüs pour une expédition sur laquelle il garde le secret, a laissé Phèdre dans son palais de Trézène, avec le pouvoir et le titre de régente? Il croyait ainsi rendre son héroïne plus intéressante, et lui épargner l'odieux d'un adultère compliqué d'inceste. Or c'était ne pas voir qu'en supprimant la peinture d'un amour qui lui paraissait trop scandaleux, il tarissait les sources vives de l'émotion tragique. Il s'avise même de censurer indirectement Racine dans ces vers :

Les Dieux n'allument point de feux illégitimes;
Ils seraient criminels en inspirant des crimes.

Cette bévue ne put échapper même aux juges les plus malveillants pour Racine. « Il y a là, dit Subligny dans sa méchante *Dissertation sur les tragédies de Phèdre et Hippolyte* (1677), des fautes de jugement qu'on ne peut pardonner. Il a détruit le sujet, en voulant affaiblir le crime, et craignant d'enfreindre les lois de la modestie et de la bienséance, il a violé les règles du théâtre et du bon sens. » Tel fut aussi, dans le *Mercure galant* de 1677, le sentiment exprimé par de Visé qui ne demandait

pourtant qu'à plaire au parti de Corneille, et qui même venait justement de prendre pour collaborateur Thomas, le propre frère du grand Corneille.

Il est vrai que, pour remédier à ce vice de conception, Pradon ne manqua pas de déguiser son indigence par un plumage d'emprunt. Sous prétexte que l'épisode d'Aricie existait dans les tableaux de Philostrate [1], il s'appropria ce personnage; mais, ne sachant plus qu'en faire (car il n'avait eu sur lui que des renseignements incomplets), il le transforma en une confidente de Phèdre, jouant près d'Hippolyte un rôle analogue à celui d'Atalide près de Bajazet. Dans le palais de Thésée nous retrouvons ainsi les mœurs du sérail; Phèdre devient une autre Roxane qui emprisonne sa rivale, et menace de l'égorger. Il y a des paraphrases manifestes de motifs suggérés par Racine. En voici quelques exemples; nous signalons les imitations :

RACINE.

Hippolyte est sensible, et ne sent rien pour moi!
(Acte IV, sc. v.)

PRADON.

Si son cœur est sensible, il peut l'être pour moi.

RACINE.

. . . . . Juste ciel! qu'ai-je fait aujourd'hui?
Mon époux va paraître et son fils avec lui.
(Acte III, sc. III.)

PRADON.

Il vient avec Thésée! Ah ciel! ils sont ensemble!
Je les verrais tous deux!

En un autre endroit, oubliant par servilité de plagiaire qu'il a fait de sa Phèdre la *fiancée de* Thésée, il va même jusqu'à se contredire par ce vers :

Thésée est cependant un héros, *mon époux.*

Ailleurs enfin, certaines situations rappellent tantôt Hermione à la cour de Pyrrhus, tantôt Monime entre Mithridate et Xipharès. Quant à Hippolyte, avant de perdre la vie, il commence par perdre la tête; car on ne peut comprendre par quelle aberra-

1. Philostrate, rhéteur du troisième siècle de J.-C., a laissé la description de 76 peintures qui ornaient le Portique de Naples.

tion d'esprit, aimant Aricie dont il est aimé, il refuse sa main, lorsqu'elle lui est offerte par Thésée. Bref, il n'y a pas moins d'incohérence et d'absurdité dans la conception que de platitude dans l'exécution. C'est presque partout le renversement de la logique, de la vraisemblance ou de la vérité morale. Et c'est cette insigne platitude que Subligny déclarait « une tragédie mieux intriguée que celle de M. Racine », jugement auquel ne contredira pas Bayle lui-même qui appelle les deux Phèdres deux tragédies *très achevées*. Mais qui donc aujourd'hui admettrait de bonne foi que Racine ait dit sérieusement, comme on le prétend : « Toute la différence qu'il y a entre Pradon et moi, c'est que je sais écrire »? Non : parler de la sorte, c'eût été se méconnaître et calomnier son art. Constatons plutôt que les maîtres seuls ont droit sur certains sujets. Celui de *Phèdre* était de ce nombre. Voilà pourquoi il n'a pas réussi mieux aux devanciers ou aux successeurs de Racine qu'à Pradon lui-même.

On pourrait dire, à propos de cette querelle, qu'il y a des chutes enviables à l'égal d'une victoire; mais Racine n'apprécia point cette consolation : car la plus légère atteinte faisait blessure à son cœur passionné, comme en témoigne cet aveu, rapporté par son fils : « Quoique les applaudissements m'aient beaucoup flatté, la moindre critique, si mauvaise qu'elle fût, m'a toujours causé plus de chagrin que les louanges ne m'ont fait de plaisir ». Lui qui, au lendemain de *Britannicus*, faillit briser sa plume, il dut être ulcéré par des attaques envenimées qui, durant plusieurs mois, furent la fable de la Cour et de la Ville. Nous-mêmes, nous éprouvons je ne sais quel dégoût à tirer de l'oubli les puériles chicanes des pédants dont la férule se croyait le sceptre de la critique. Mentionnons seulement, pour être quitte avec Pradon, sa critique en un acte et en vers de la Phèdre de Racine, intitulée *le Jugement d'Apollon sur la Phèdre des anciens*, qu'il vanta comme fort comique, mais qu'il n'imprima pas. Ces vaines disputes ne sauraient aujourd'hui nous intéresser que dans la mesure où elles font connaître les mœurs du temps, les incertitudes de l'opinion, et surtout les épreuves d'un grand homme livré en proie à la sottise ou à la méchanceté. Chassons donc le souvenir de ces

misères, pour étudier l'œuvre même à laquelle on peut appliquer comme une louange ce vers que nous lui empruntons :

Phèdre, depuis longtemps, ne craint plus de rivale.

Autres devanciers et imitateurs de Racine. — Citons seulement pour mémoire, parmi les poètes qui, sur notre scène, avaient traité la *Mort d'Hippolyte*, Garnier, dont la pièce, imprimée en 1573, fut une paraphrase barbare de Sénèque; un poète angevin, *La Pinelière*, auteur d'un *Hippolyte* (1635), qui ne mérita que les éloges rimés de Benserade et de Corneille; Gabriel Gilbert, secrétaire de la reine Christine, qui, dans son *Hippolyte ou le Garçon insensible* (1647), suppose aussi, lui, que Phèdre n'était pas l'épouse de Thésée, et qu'elle inspirait un sentiment tendre au garçon insensible; enfin un nommé Bidar, auteur d'un certain *Hippolyte*, rimeur aussi froid et plat que Pradon. Son *Aricie* s'appelle *Cyane*, princesse de Naxe. Il y a là un récit de Théramène, et une scène où Phèdre confesse son crime, puis s'empoisonne.

Après Racine, des téméraires osèrent toucher à ce sujet. Tel fut *Dorat-Cubière* qui avait déjà refait l'*Art poétique* de Boileau. Son *Hippolyte* date du 27 février 1803. On dirait une résurrection de Pradon. La *Phèdre* de *Schiller* (1807) fut un hommage rendu à Racine. En traduisant l'œuvre française, il condamnait d'avance les attaques injustes de *Schlegel* qui fit paraître, la même année, sa diatribe intitulée *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide*. N'oublions pas enfin le tableau de *Pierre Guérin*, exposé au Louvre, en 1802, et qui représente *Phèdre accusant Hippolyte devant Thésée*.

II. — Étude littéraire.

L'Hippolyte d'Euripide. La lutte de Vénus et de Diane. — L'*Hippolyte* d'Euripide ne se prêtait pas plus que son *Iphigénie* à une exacte reproduction. Aussi la pièce de Racine appartient elle en propre à notre théâtre, comme l'autre à celui d'Athènes. Si, dans les deux tragédies, l'action paraît la même, elles sont pourtant très différentes non seulement par l'esprit et les mœurs, mais par la pensée maîtresse qui préside à leur con-

ception : car ce n'est pas le fait, mais l'idée qui constitue un drame. Voilà ce que manifeste dès l'abord le changement du titre. Il correspond à une intime transformation du sujet.

Pour comprendre la tragédie à laquelle *Hippolyte* a donné son nom, et dont il est le principal personnage, il faudrait avoir respiré l'air de la Grèce antique, et même compter parmi les initiés de ses mystères. On s'en convaincra, en lisant, dans le livre de M. Jules Girard sur *le Sentiment religieux en Grèce*, le chapitre aussi éloquent que savant sur l'*Orphisme d'Euripide* (l. III, ch. III). On y verra comment le culte d'Hippolyte pour la chaste Diane, inspiré par le plus pur orphisme, le met au-dessus du vulgaire, en lui attirant sa défiance, dont Thésée se fait l'écho, en ces termes expressifs : « Va te glorifier maintenant (de ta pureté), interdis-toi par une affectation hypocrite la chair des animaux; sanctifié par Bacchus, proclame Orphée pour ton maître et pare-toi de la science de tous ses livres, vaine fumée. » En effet, ce que veut peindre le poète dans ce bel adolescent voué aux mâles exercices, et que n'atteint aucune des faiblesses humaines, c'est l'idéal de la vie pure que la secte orphique prescrivait comme l'unique moyen de mériter la béatitude. Aussi a-t-il mis son héros sous le patronage de la plus chaste des immortelles, de la vierge sainte qu'il oppose à la déesse de l'amour et de ses fureurs. Tout le poème consiste au fond dans la rivalité de Diane et de Vénus, laquelle tue Hippolyte, parce qu'elle n'a pu le séduire. C'est dire que ce fier martyr de la pudeur brille en pleine lumière, par son infortune et par son apothéose. Phèdre ne joue donc ici qu'un rôle secondaire, dont se sert le poète pour rehausser la vertu de celui que fait périr un crime aveugle comme la fatalité. De là vient qu'elle n'a pas l'air responsable de sa passion. C'est une maladie qui trouble sa raison. Elle fuit les regards, elle cache le délire de son agonie dans l'ombre du gynécée; et, ne pouvant lutter contre la colère divine, elle se donne la mort, pour ne point déshonorer, avec son époux, les enfants dont elle est mère. La Phèdre d'Euripide préfère l'honneur à tout. Pour ne pas laisser un nom couvert d'opprobre, elle calomnie encore Hippolyte par les tablettes que tient sa main inanimée. Dans les derniers actes, son cadavre seul figure encore sur la scène.

Racine substitue le malheur de Phèdre à celui d'Hippolyte. Ce qu'il doit à Euripide et à Sénèque. — Or tout autre est l'intention de Racine : il veut en effet nous intéresser non à la victime, mais à celle qui la persécute, et il y réussit sans porter atteinte au sentiment moral; car la pitié qui la plaint sans l'absoudre reste saine, puisqu'elle se nomme la Charité. Pour mener à bien ce coup d'audace, il fallait changer toute la constitution de la fable, et substituer le malheur de Phèdre à celui d'Hippolyte. Celle-ci devient donc le centre de l'action : elle en soutient tout le poids; ses transports, ses souffrances et ses remords sont la source unique d'où va découler un pathétique plein d'enseignement; car il nous offre le spectacle de l'abîme appelant l'abîme, et de la faute se connaissant, se jugeant et se châtiant elle-même. En un mot, nous n'avons plus sous les yeux que le drame de la Conscience.

Il ne s'ensuit pas que Racine ne soit point l'obligé d'Euripide. Outre le sujet et le cadre de l'intrigue, il lui doit plusieurs scènes, entre autres la confession si péniblement arrachée par Œnone, l'anathème de Thésée condamnant son fils, et certains traits du récit de Théramène. L'art grec lui indiquait aussi, dans le caractère de Phèdre, le contraste de la pudeur et de la passion, la résistance du sentiment moral, la honte d'une volonté vaincue, et la résolution d'expier cette défaite par la mort. Mais ce n'étaient que des germes, et le génie chrétien de Racine en a seul fécondé la vertu, jusqu'à leur plein épanouissement. La Phèdre d'Euripide est pourtant moins coupable que celle de Racine, car c'est une divinité ennemie qui a versé le poison dans son cœur. Elle succombe, parce qu'elle est moins forte que les dieux. La Phèdre française lui est dramatiquement supérieure, parce qu'elle représente la liberté morale, entre le bien et le mal, avec ses luttes et ses remords.

Racine s'est aussi souvenu de Sénèque; car il s'en rapproche en mainte rencontre, notamment lorsque Phèdre laisse échapper l'aveu de son amour devant celui qui en est l'objet, ou bien encore lorsqu'elle transforme en pièce de conviction l'épée laissée entre ses mains, enfin quand elle vient, mourante, justifier un innocent, et rendre témoignage à la vérité. La Phèdre grecque n'a pas ce mouvement généreux. Elle veut emporter

dans la tombe son fatal secret. Bien qu'affranchie par sa folie des lois du gynécée, elle en conserve encore les habitudes, le langage, le culte extérieur. Racine se garde bien de dégrader son héroïne, comme l'a fait le déclamateur latin, par les ardeurs d'une convoitise cynique, et de lui prêter l'impudence de ces Messalines romaines, chez lesquelles le vice effronté s'associait aux cruels caprices de la toute-puissance. C'est ainsi qu'une habile industrie, combinant des éléments étrangers, tempère les uns, fortifie les autres, exclut ceux-ci, conserve ceux-là, les associe dans une harmonieuse alliance, les anime d'un nouvel esprit, et communique à l'imitation la puissance de l'invention créatrice.

La Phèdre française : l'amour, la jalousie, le remords. Pitié qu'elle inspire. — Mais examinons de plus près ces ruses d'un art ingénieux, et admirons comment Racine nous a rendu sympathique un personnage qui semblait ne devoir exciter que la haine et le mépris. Ce fut en effet le problème qu'il voulait résoudre, si, comme le raconte le bon abbé de Saint-Pierre, il composa son œuvre pour démontrer une thèse qu'il avait soutenue un jour dans le salon de Mme de la Fayette, à savoir « qu'un bon poète pouvait faire excuser les plus grands crimes, et même inspirer de la compassion pour les criminels.., et diminuer tellement l'horreur des crimes de Médée ou de Phèdre, qu'on les rendrait aimables aux spectateurs au point de leur inspirer de la pitié pour leurs malheurs [1] ».

L'amour, la jalousie, le remords : voilà les trois principaux traits qui caractérisent la physionomie de Phèdre. Or ce n'était point la passion toute seule qui pouvait nous émouvoir en sa faveur. Au contraire, il y avait ici péril à la produire sur une scène française, puisqu'elle se réduit à l'instinct des sens, et s'emporte à un égarement dont se révolte la nature. Ce n'est donc pas dans l'expression de ses langueurs brûlantes et de ses transports déréglés que se déclare surtout l'originalité du peintre. Nous lui saurons gré seulement d'avoir eu plus d'audace qu'Euripide, sans se permettre les témérités de Sénèque.

1. L'anecdote est suspecte. D'autres rapportent que la Champmeslé pria Racine de lui ménager un rôle où toutes les passions fussent exprimées. — Cette occasion du drame est plus probable.

Plus coupable que sa sœur grecque, car le dogme de la fatalité n'est chez Racine qu'un vain mot, sa Phèdre n'a cependant pas l'effronterie qui nous répugne dans la tragédie d'un rhéteur de décadence. Aussi païenne que possible par l'explosion de sa fièvre antérieure, elle accommode son langage au goût d'un public qu'eût offensé la crudité de la muse latine; et il y a là des bienséances qui sauvent tout l'odieux de la situation. C'est le triomphe d'un écrivain qui sait tourner la force en élégance, et ne dérobe rien à l'énergie du sentiment par la délicatesse de sa diction. Quant à la jalousie qui s'ajoute aux aiguillons du désir, Racine n'en trouva pas l'idée dans les modèles antiques, puisque leur Hippolyte, fidèle à ses vœux, ne pouvait avoir d'Aricie. Tout ce côté du caractère est entièrement neuf. Or ce sentiment devient un des ressorts les plus vivants de l'action. Comme elle se précipite, grâce à l'élan subit qu'imprime à l'événement la colère ou la vengeance d'un cœur offensé par un bonheur qu'il envie et dont la vue lui rend plus douloureuse sa propre souffrance! Cette secousse redouble les accès d'un mal qui n'était pas encore incurable : elle pousse au crime une âme affolée. Au lieu d'éclater brusquement, l'orage grossit peu à peu, et nous suivons avec un intérêt toujours croissant la progression menaçante d'une crise logique.

Mais si, jusqu'à présent, nous sommes sous le coup de la Terreur, la Pitié ne nous a point encore émus. Phèdre n'est qu'une autre Roxane infidèle à l'époux absent, et dédaignée de l'indifférent qu'elle aime. Des deux côtés, toute clémence se refuse au forfait commis par le lacet contre Bajazet, par la calomnie contre Hippolyte. L'épouse de Thésée est même plus scélérate que la favorite du sultan Amurat; car un beau-fils et non plus un beau-frère est la victime de sa passion et de ses embûches. Elle ferait donc horreur si, comme la sultane, elle accomplissait sa perfidie d'un cœur impassible, avec la sécurité d'un privilège ou d'un droit qui s'exerce sans le moindre scrupule.

Mais il n'en est rien : le moraliste a compris qu'il fallait idéaliser la tradition païenne par ce sentiment chrétien, ou plutôt vraiment humain, que Boileau appelle

. . . . la douleur vertueuse
De Phèdre malgré soi perfide, incestueuse.

Le remords, — car nous n'osons pas dire le repentir ; il n'y a pas repentir dans l'âme d'où s'échappe ce dernier regret avec un dernier soupir :

Hélas! du crime affreux dont la honte me suit
Jamais mon triste cœur n'a recueilli le fruit! —,
(Acte IV, sc. VI.)

voilà ce qui distingue éminemment la Phèdre de Racine, et lui assure l'avantage dans toute comparaison. Ses rivales antiques ne soupçonnaient qu'à peine, par furtif instinct, cette guerre intérieure que porte en soi tout cœur éclairé par la lumière d'une raison épurée, inconnue à l'âge héroïque. Non, dans cette demi-barbarie du monde naissant, la passion ne s'interrogeait pas avec une sorte de terreur. Son empire était subi comme inévitable. Dans *les Troyennes*, Hélène se défendait ainsi devant Ménélas : « Quel sentiment put me porter à abandonner ainsi ma patrie et ma famille, pour suivre un étranger? *Prends-t'en à Vénus.* Jupiter, le maître des dieux, est son esclave. J'ai donc droit à l'indulgence » (vers 987). Médée, avant d'égorger ses enfants, s'excusera formellement sur la fatalité de la passion ; et Virgile dit : *sua cuique Deus fit dira cupido.* Mais la *Phèdre* du XVII[e] siècle n'en est plus là ; aussi n'y a-t-il pas scandale dans sa faiblesse qui cède à l'amère volupté d'une incestueuse espérance, et dans sa lâcheté qui consent à laisser accuser un innocent, quand elle quitte Œnone sur ces mots :

Fais ce que tu voudras, je m'abandonne à toi.
Dans le trouble où je suis, je ne puis rien pour moi.
(Acte III, sc. III.)

Si l'on ne va point jusqu'au pardon, du moins ne peut-on se défendre de la plaindre, quand lui échappe ce cri poignant :

J'ai conçu pour mon crime une juste terreur,
J'ai pris la vie en haine, et ma flamme en horreur.
(Acte I, sc. III.)

Jamais remords égala-t-il le désespoir et la honte de ces aveux :

Mes crimes désormais ont comblé la mesure.
Je respire à la fois l'inceste et l'imposture.

Mes homicides mains, promptes à me venger,
Dans le sang innocent brûlent de se plonger.
Misérable! et je vis! et je soutiens la vue
De ce sacré soleil dont je suis descendue;
J'ai pour aïeux le père et le maître des Dieux :
Le ciel, tout l'univers est plein de mes aïeux.
Où me cacher? Fuyons dans la nuit infernale.
Mais que dis-je? mon père y tient l'urne fatale.
. . . .
Ah! combien frémira son âme épouvantée.
Lorsqu'il verra sa fille, à ses yeux présentée,
Contrainte d'avouer tant de forfaits divers.
Et des crimes peut-être inconnus aux enfers.
(Acte IV, sc. VI.)

En face de ces angoisses, Sainte-Beuve avait-il tort d'écrire: « Jamais l'entraînement de notre misérable nature n'a été plus mis à nu. Ici, la vérité humaine est si profonde qu'elle devient un commencement de vérité religieuse »? On ne niera pas du moins qu'elle a lutté contre sa passion :

C'est peu de t'avoir fui, cruel, je t'ai chassé ;
J'ai voulu te paraître odieuse, inhumaine;
Pour mieux te résister, j'ai recherché ta haine.
De quoi m'ont profité mes inutiles soins?
Tu me haïssais plus; je ne t'aimais pas moins.
(Acte II, sc. V.)

En lisant *Phèdre*, n'oublions pas que le repentir fut la grande vertu du XVIIe siècle. On pardonnait beaucoup aux pécheresses pénitentes.

Aussi Racine était-il vraiment de bonne foi, quand il écrivait: « Je n'ai point fait de tragédie où la vertu soit plus mise au jour que dans celle-ci. Les moindres fautes y sont sévèrement punies. La seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même. Les faiblesses de l'amour y passent pour de vraies faiblesses. Les passions n'y sont présentées aux yeux que pour montrer tout le désordre dont elles sont cause; et le vice y est peint partout avec des couleurs qui en font connaître et haïr la difformité. » Ce fut le sentiment du plus sévère théologien, d'Arnauld même : lui qui ne pardonnait au disciple de Port-Royal aucune de ses œuvres dramatiques, il regarda *Phèdre* comme leur expiation. « Il n'y a — répondit-il à Boileau qui lui

avait soumis la pièce — rien à reprendre au caractère de Phèdre, puisque par ce caractère, il (Racine) nous donne cette grande leçon que, lorsqu'en punition de fautes précédentes, Dieu nous abandonne à nous-mêmes et à la perversité de notre cœur, il n'est point d'excès où nous ne puissions nous porter, même en les détestant. » Nous ne serons ni plus rigoureux, ni plus défiants que ce juge qui reconnaissait ici sa doctrine de la Prédestination et de la *Grâce*, et voyait en Phèdre une âme en péril, secourue dans le combat par une *grâce suffisante* pour lui faire éprouver des remords, mais non assez *efficace* pour l'amener au repentir. En nous réduisant au point de vue purement humain, nous dirons que la poésie devient alors clairvoyante comme la science, et que la fiction est la vérité même. Dans son traité de la *Connaissance de Dieu et de soi-même*, Bossuet enseignait que toutes les passions sont de *l'amour transformé*, et dans son livre si suggestif sur *les Passions et les caractères dans la littérature du* XVIIe *siècle*, M. Paul Janet confirme cette doctrine par l'exemple de Phèdre. Il démontre par des citations que l'*amour* de l'épouse de Thésée devient successivement la *tristesse*, quand il est séparé de son objet, la *honte* en sa présence, le *remords* après l'aveu, le *désir* et l'*espoir* quand on annonce la mort de Thésée, la *prière* devant l'indifférence d'Hippolyte, la *jalousie* en face d'Aricie, la *haine* et la *vengeance*, par suite de son impuissance, la *terreur* lorsque arrive Thésée, puis le *regret*, la *colère*, l'*indignation*, enfin le *désespoir*, dont l'issue nécessaire est le suicide. Bref, le poète fait ici de la science pure.

L'Hippolyte d'Euripide. — Nous n'avons plus le droit de nous plaindre si les autres caractères ont été sacrifiés à celui-là, et si, entre les deux Hippolytes, le grec et le français, il n'y a de commun que le nom.

La sculpture antique n'a pas créé de plus noble figure que cet adorateur de Diane, ce chasseur libre comme elle, fait à son image, invulnérable à l'amour, et dont toute la joie est de converser dans la profondeur des forêts avec la Déesse « dont il entend la voix sans avoir jamais vu son visage ». Il vit avec elle en communion sainte; il respire son haleine éparse dans les souffles et les aromes des feuillages. Quelle mâle candeur, quelle pure fierté lorsqu'au début du drame, la tête couronnée,

il entonne, comme une fanfare religieuse, ce chant d'où semble s'exhaler le parfum des fleurs sauvages déposées par sa piété sur l'autel d'Artémis! « Salut, la plus belle des vierges qui habitent l'Olympe! O ma souveraine, je t'offre cette couronne tressée de mes mains dans une prairie intacte que jamais le pied des troupeaux ni le tranchant du fer n'ont osé violer, où l'abeille seule voltige au printemps, et que la Pudeur arrose d'une eau pure! Ceux qui ne doivent rien à l'étude, et à qui la nature inspire la sagesse ont seuls droit d'en cueillir les fleurs : les méchants en sont bannis;... fais que ma vie finisse comme elle a commencé. » Geoffroy, un critique du premier Empire, qui avait, parmi ses qualités, le tort, assez commun alors, de ne pas bien entendre les anciens, ose dire de cette entrée en scène de l'Hippolyte grec qu'il appelle d'ailleurs *un ours*, *un Iroquois* : « On le prendrait pour un gentilhomme anglais revenant de la chasse du renard, si ce n'est que les gentilshommes anglais, sans être galants, sont fort libertins, au lieu qu'Hippolyte n'est ni galant, ni libertin ». Il faut avouer pourtant que certains traits déparent un peu son caractère. C'est un sophiste qui lui souffle la réponse jadis fameuse à la nourrice de Phèdre, lorsqu'elle lui rappelle son serment de garder le secret : « Ma bouche l'a juré, mais non pas mon cœur »; mais il finit par tenir parole. A la ferveur ingénue de l'Hippolyte grec répond le mysticisme du dénoûment : quand on le rapporte mutilé, sa mort est consolée par la foi à laquelle il s'est voué. Diane vient charmer sa souffrance. A son approche invisible, toute douleur s'apaise. Plus de gémissements; son corps brisé se ranime, et son cœur se rassérène. Au lieu d'accuser Jupiter, il semble déjà goûter la paix des bienheureux. Il absout la faute de son père, il expire tendrement entre ses bras, tout radieux de son innocence reconnue, oubliant ses malheurs, pardonnant les offenses, confiant dans la divine promesse, transfiguré déjà par l'immortalité. N'aura-t-il pas, lui aussi, ses autels à Trézène? « Avant de subir le joug de l'hymen, les vierges couperont leur chevelure en son honneur. Elles lui payeront, pendant une longue suite de siècles, un tribut de larmes et de deuil. Toujours leurs poétiques regrets garderont sa mémoire. »

L'Hippolyte de Racine. — A ce fils de l'Amazone, à ce

frère de Méléagre, à ce fidèle de la religion orphique, ne ressemble guère l'Hippolyte que Racine apprivoise et façonne aux sentiments, aux manières, au langage de la civilisation la plus raffinée. Quoi qu'il en dise, Diane ne possède plus son cœur; il appartient tout entier à la tendre Aricie qu'il adore, il est vrai, comme une Madone, avec l'innocence de Télémaque soupirant pour Eucharis. On dirait que Thésée lui a donné pour Mentor un autre Fénelon; car sa sensibilité, ses scrupules d'Eliacin, sa douceur, ses généreux mouvements et sa timidité rougissante rappellent un peu le duc de Bourgogne métamorphosé en bon jeune homme par l'archevêque de Cambrai. On sent que la fleur de sa pureté native a été conservée par une éducation vigilante et pieuse. Il a beau parler des forêts où il vit, il est visible qu'il a fréquenté surtout les grandes allées et les boulingrins de Versailles. Lorsque, dans sa déclaration d'amoureux novice, il excuse galamment la rudesse de son langage champêtre, nous n'en croyons pas cet excès de modestie; car l'élégance de son style témoigne qu'il a reçu les leçons du plus raffiné des maîtres : son précepteur lui a même appris à tourner des madrigaux.

Quand on lui annonce la mort de son père, la petite oraison funèbre qu'il prononce est d'une pompe et d'une convenance accomplies. La noblesse de ses discours n'est égalée que par sa délicatesse morale. Bien loin de songer un intant à dénoncer le crime de Phèdre, il voudrait se le cacher à lui-même : il n'ose y penser; ce souvenir seul lui fait horreur comme une souillure. Lors même que le soin de sa défense l'obligerait à révéler cet affreux secret, la parole manquerait à ses lèvres; il aimerait mieux mourir que de faillir ainsi au respect dû à son père, à son roi :

> Devais-je, en lui faisant un récit trop sincère,
> D'une indigne rougeur couvrir le front d'un père?
> Vous seule avez percé ce mystère odieux.
> Mon cœur pour s'épancher n'a que vous et les dieux.
> (Acte VI, sc. I.)

Quelques-uns peuvent en sourire; mais nous n'aurons pas cette irrévérence; car, à tout prendre, l'excuse de ce rôle est, comme pour tant d'autres chez Racine, dans les mœurs con-

temporaines qui l'imposèrent au poète comme une nécessité de bienséance. Ne fallait-il pas agréer non seulement aux honnêtes gens de la cour la plus polie, mais au public galant, à ceux dont Racine craignait les railleries, si nous en croyons ce mot qu'on lui prête en réponse à une critique d'Arnauld : « Mais qu'auraient dit nos petits-maîtres, si je n'avais point fait mon Hippolyte amoureux? » Allons plus loin; et, au lieu de blâmer cette concession exigée par le goût du temps, soyons assez justes pour reconnaître que l'élégie d'Aricie et de son malheureux amant est indispensable au mécanisme du drame. Ne lui devons-nous pas la jalousie de Phèdre, la calomnie qu'elle lui inspire, et par conséquent les péripéties qui préparent la catastrophe?

C'est la jalousie qui pousse Phèdre aux plus scélérates extrémités. Lorsque Œnone avait dit :

> Il a pour tout le sexe une haine fatale,

elle avait répondu :

> Je ne me verrai point préférer de rivale.

Cette consolation va lui manquer : de là sa fureur. Donc, sans cet épisode, l'étude de sa passion demeurait inachevée. Or Racine n'est pas de ceux qui se contentent d'une ébauche. Ajoutons que les traits gracieux d'Aricie opposent un heureux contraste à la physionomie fiévreuse de sa rivale, et que ces fraîches peintures récréent nos regards assombris par les plus détestables noirceurs.

Thésée. — Pour ce qui est de Thésée, nous avouerons que ce personnage a des parties fort contestables. D'abord, il est fâcheux qu'il revienne d'une expédition qui n'a rien d'héroïque. N'avait-il pas quitté son foyer pour aller, avec Pirithoüs, ravir la femme du tyran de l'Épire? Aussi n'est-il que médiocrement sympathique. Lorsqu'on annonce sa mort, les siens ne mènent pas grand deuil. A cette nouvelle, Phèdre ressuscite, et sa nourrice ose lui dire :

> Vivez; vous n'avez pas de reproche à vous faire :
> Votre flamme devient une flamme ordinaire.
>
> (Acte I, sc. v.)

Aricie se félicite d'être délivrée d'un tyran qui l'empêche de se marier. Hippolyte lui-même, quoique fils excellent, essuie bientôt ses larmes, et prélude à son avènement par des paroles qui prouvent sa résignation; il est même très habile à évincer poliment le fils de Phèdre, en y mettant les formes :

> Trézène m'obéit. Les campagnes de Crète
> Offrent au fils de Phèdre une riche retraite.
> (Acte II, sc. II.)

Jamais père de famille ne fut donc moins regretté. En revanche, lorsqu'il reparaît, quel trouble-fête! Tous sont consternés. Pour Phèdre, c'est un coup de foudre. Aricie est confondue, désespérée. Hippolyte fait bonne contenance, mais n'a pas lieu de s'applaudir : car son péril commence. Thésée est si faible, si crédule! Sa seule excuse est dans le trouble de Phèdre, les paroles accusatrices d'Œnone, l'épée qui reste aux mains de la reine. S'il ne croyait pas ces indices, il lui faudrait supposer un crime encore plus odieux.

Il va condamner son fils plus légèrement qu'un despote d'Asie ne jugerait son esclave; ce qui ne l'empêche pas de plaisanter avec Aricie. A l'heure même où l'innocent, dont la défense avait un tel accent de vérité, périt victime de malédictions trop précipitées, leur auteur ne s'amuse-t-il pas à piquer par de petites ironies l'amante éplorée d'Hippolyte, et à lui dire :

> Ne vous assurez point sur ce cœur inconstant;
> Car à d'autres qu'à vous il en jurait autant?
> (Acte V, sc. III.)

Vraiment, ce ton ne convient guère à la situation, non plus que la patience avec laquelle il écoute ce récit de Théramène auquel Fénelon reproche sa langueur, et le luxe de ses descriptions, ce qui est un défaut, si l'on veut, mais magnifique, et qui n'empêche pas qu'à la scène, bien dit, ce fameux morceau ne produise toujours un grand effet.

L'ironie a donc parfois raison contre ce mari trop débonnaire et ce père trop rigoureux; mais ses détracteurs mêmes doivent, s'ils sont justes, accorder qu'en dépit de leurs censures il se fait pardonner ses erreurs par l'éloquence des colères ou des regrets dont elles sont la cause ou l'occasion.

Œnone. — Il n'est pas jusqu'au rôle d'Œnone qui ne se fasse accepter et parfois admirer, malgré l'odieux de ses séductions insinuantes et perfides comme le serpent de la légende sacrée. Cette confidente a du moins une physionomie propre. Elle est un digne pendant de Narcisse. Mais, si elle pousse la reine au crime, ce n'est plus, comme le favori de Néron, pour assurer son pouvoir sur un maître perverti. Elle a plutôt l'affection aveugle d'une nourrice qui veut à tout prix le bonheur d'une enfant gâtée. Dans sa fausse bonté entre la bassesse d'une âme servile, mais dévouée jusqu'à l'infamie. C'est ce qui éclate surtout lorsque, préoccupée de sauver celle qu'ont perdue ses complaisances, ellé outre la mesure des plus hypocrites suggestions. Par là même se produit un effet contraire à celui qu'elle cherche. L'excitation a dépassé la susceptibilité du patient, et détermine une réaction subite, qui lui inspire cette célèbre apostrophe : « Va-t'en, monstre exécrable! etc. (act. IV, sc. VI). Tandis que Néron cède à Narcisse, parce que sa lâcheté ne demande qu'à être entraînée, Phèdre, chez laquelle vit encore une conscience, se révolte soudain, et, prise de honte, fait retomber son indignation sur une complice qu'elle commence à désavouer. Il y a là un coup de théâtre incomparable qui sauve de l'ignominie le caractère principal, et, en provoquant la pitié, donne à la pièce la vertu d'un enseignement salutaire comme l'exemple du remords.

La retraite de Racine. Ses causes morales. — En face de pareilles beautés relevées par la poésie d'un style dont le rythme ou l'accent défie toute critique, ou surpasse toute louange, on s'explique le découragement d'un génie qui ne se consola pas de voir d'indignes platitudes préférées à la merveille d'un art si accompli. Mais, si Pradon peut être accusé de ces douze années de silence dont la Muse tragique a porté le deuil, si la fierté littéraire d'un maître qui savait sa valeur s'est vengée d'une ingratitude publique, en refusant à la France cette *Iphigénie en Tauride* dont il nous reste le plan en prose du premier acte, et cette *Alceste* dont Longepierre affirmait avoir entendu réciter des morceaux par l'auteur lui-même, nous croyons pourtant que d'autres motifs, et ceux-là plus intimes et plus relevés, contribuèrent à cette brusque résolution. Car l'envie ne produit

pas toujours tout le mal qu'elle veut faire; et, si Racine, âgé de trente-huit ans seulement, quitta le théâtre, nous ne pouvons l'attribuer seulement aux clameurs des ennemis qu'il avait bravés assez longtemps pour être aguerri. Parmi les raisons plus profondes qui le détachèrent de la gloire, il faut donc compter la crise morale qui se préparait dans le secret de son cœur. Ne s'en aperçoit-on pas à l'accent solennel et presque religieux de sa préface où se manifeste le souci « de réconcilier la tragédie avec quantité de personnes, célèbres par leur piété et par leur doctrine, qui l'ont condamnée dans ces derniers temps »? Sa préoccupation de « songer à instruire les spectateurs autant qu'à les divertir » n'est-elle pas le symptôme des graves pensées qui annonçaient une conversion prochaine? Oui, la Grâce avait touché cette âme passionnée qui souffrait de trahisons douloureuses et avait connu, par expérience, les tristes amertumes de ces passions qu'elle put ainsi peindre d'après nature. Elle avait besoin, au milieu de ses tristesses, d'un appui plus solide encore que l'amitié de Boileau. Dans cette tragédie même où l'épouvante religieuse se mêle au délire des sens, le chrétien se révélait par des lueurs rapides projetées jusqu'au fond d'une conscience coupable et voisine du repentir. Il y avait là comme des aveux dont la confidence se trahissait involontairement. Le disciple de Port-Royal se reprochait ces peintures profanes que le rigorisme de ses maîtres accusait d'être périlleuses et contraires aux voies du salut. Il ne demandait qu'à se réconcilier avec tous les souvenirs de sa première jeunesse; et sa disgrâce imméritée fut peut-être pour ses scrupules un avertissement de la Providence qui semblait le sauver malgré lui.

Faut-il ajouter qu'après le miracle de *Phèdre*, des calculs de prudence conseillèrent au poète de renoncer à la scène, pour éviter le risque de ne plus s'égaler lui-même? On l'a dit; mais *Esther* et *Athalie* nous défendent de partager ce sentiment. Disons seulement que Racine aurait eu quelque peine à renouveler ou à pousser plus avant la peinture de la passion : il semblait n'avoir plus qu'à répéter ici des motifs déjà traités. Mais la souplesse de son génie l'eût engagé dans des voies nouvelles, et vraisemblablement — d'après certains vœux de ses pré-

faces — sur les traces directe des Grecs, peut-être même sur celles de l'auteur d'*Œdipe roi*, avec lequel il n'avait jamais osé rivaliser ouvertement, s'en tenant toujours à Euripide.

ESTHER

(1689)

L'occasion d'Esther. — Il y avait douze ans, depuis l'inconcevable chute de *Phèdre*, que Racine gardait le silence, lorsque, tout à coup, vers 1688, Mme de Maintenon remua profondément son âme par une lettre où elle lui écrivait, au rapport de Mme de Caylus : « Nos petites filles [1] viennent de jouer *Andromaque*, et si bien, qu'elles ne la joueront plus, ni aucune de vos pièces ». Elle le priait en même temps, selon les propres termes de Racine, dans sa préface, « de faire sur quelque sujet de piété et de morale une espèce de poème où le chant fût mêlé avec le récit, le tout lié par une action qui rendît la chose plus vive et moins capable d'ennuyer ». Cette invitation jeta le poète dans un grand trouble. Il était difficile en effet de décliner cet honneur, et cependant il y voyait un péril pour sa renommée. Boileau, qu'il alla consulter, lui conseillait de refuser ; mais, après réflexion, son génie se ravisa, lorsqu'il rencontra dans le *Livre d'Esther* tout ce qui devait plaire aux augustes protecteurs de Saint-Cyr. Despréaux lui-même fut si enchanté de ce sujet, nous apprend encore Mme de Caylus, qu'il déploya, pour exhorter son ami à travailler, autant de zèle qu'il en avait eu pour l'en détourner.

Les devanciers de Racine. — Racine avait eu d'ailleurs plusieurs devanciers. Citons-en quelques-uns. André de Rivaudeau, en 1566, dédiait son *Aman* à Jeanne de Foix, reine de Navarre. La pièce était en cinq actes et en vers mêlés de chœurs. Il faut

1. La maison de Saint-Louis était fondée depuis deux ans. La supérieure, Mme de Brinon, avait cru devoir composer pour ses élèves de « pieuses comédies », mais si « détestables » que Mme de Maintenon leur préféra Corneille et Racine malgré le péril dont elle s'aperçut bientôt.

bien se garder de dédaigner l'*Esther* de Pierre Mathieu, et surtout l'*Aman* d'Antoine de Montchrestien (1578), tous deux disciples de Garnier. Il y a là des éclairs de talent, surtout chez Montchrestien, dont Racine fit certainement son profit [1]. Toutefois la ressemblance est plutôt dans leur commun modèle, *le Livre d'Esther*. En 1622 parut aussi une tragédie allégorique et anonyme, *la Perfidie d'Aman, mignon et favori du roi Assuérus*, pleine d'allusions à la catastrophe sanglante du maréchal d'Ancre. Mais l'œuvre principale est celle de Pierre du Ryer (1643). Sagement conduite, elle est d'une facture ferme, apprise à l'école de Corneille. Le dialogue en est vigoureux, mais la grâce et l'onction y font défaut. Enfin, en 1670, Desmarets tentait un poème héroïque d'*Esther*. Son invention est romanesque et fausse. Mais revenons à Racine.

Esther à Saint-Cyr. — Mme de Maintenon, à laquelle fut communiqué le plan de l'ouvrage fait en prose, scène par scène, suivant la coutume de Racine, — témoin son plan inachevé d'*Iphigénie en Tauride*, — ne pouvait manquer d'être charmée des louanges délicates qui lui allaient droit au cœur; et, l'année suivante, après des répétitions dirigées par Racine lui-même, sous les yeux du roi, la première représentation eut lieu, à Saint-Cyr, le mercredi 26 janvier 1689.

Le succès fut prodigieux. « On y porta — dit Mme de Lafayette alors brouillée avec Mme de Maintenon, et partant hostile à l'entreprise — un degré de chaleur qui passa tout,... et ce qui devait être regardé comme une comédie de couvent devint l'affaire la plus sérieuse de la cour. » — « Je ne puis, écrit Mme de Sévigné, vous dire l'excès de l'agrément de cette pièce : c'est une chose qui n'est pas aisée à représenter, et qui ne sera jamais imitée; c'est un rapport de la musique, des vers, des chants, des personnes, si parfait et si complet, qu'on n'y souhaite rien; les filles qui font des rois et des personnages sont faites exprès; on est attentif, et on n'a point d'autre peine que celle de voir finir une si aimable pièce; tout y est simple, tout y est sublime et touchant : cette fidélité de l'histoire sainte donne du respect; tous les chants convenables aux paroles, qui sont

1. Voir dans *la Tragédie française au* XVIe *siècle* de M. E. Faguet, p. 354.

tirés des *Psaumes* et de la *Sagesse*, et mis dans le sujet, sont d'une beauté qu'on ne soutient pas sans larmes. La mesure de l'approbation qu'on donne à cette pièce, c'est celle du goût et de l'attention. » Aussi le roi ne put-il « s'en rassasier ». Être admis à l'une de ces fêtes, où figurait l'élite de la cour la plus polie, devint donc une faveur sans prix. Louis XIV lui-même, se faisant contrôleur des entrées, rapporte Saint-Simon, « se mettait à la porte en dedans, tenant sa canne haute pour servir de barrière », et demeurait ainsi, sa liste de privilégiés à la main, jusqu'à ce qu'elle fût épuisée. Puis, dans les entr'actes, il allait recueillir les suffrages. « Racine a bien de l'esprit », disait-il à Mme de Sévigné, que cette marque de distinction faisait aller aux nues, et « laissait l'objet de l'envie » de ses nobles voisins et voisines.

Rien de plus juste que ce mot. L'esprit de Racine ne brille-t-il pas jusque dans son *Prologue*, imaginé quelques jours avant le 16 janvier, pour satisfaire à un désir de Mme de Caylus, la nièce de Mme de Maintenon, qui, admise à une répétition, pria le poète de lui improviser un rôle? Ce fut alors qu'il conçut l'idée de cette ouverture, qui, tout en rappelant les habitudes de la scène antique, lui permit de rendre hommage au royal bienfaiteur de Saint-Cyr, et de flatter ingénieusement Mme de Maintenon. Dans ces pages on admirerait l'adresse du courtisan, si elle ne disparaissait dans le charme des vers et l'onction du sentiment chrétien.

Les reprises d'Esther. — La composition et les représentations d'*Esther* furent donc un événement unique dans l'histoire des lettres. Ce chef-d'œuvre, si bien approprié à des circonstances exceptionnelles, fut servi tellement à souhait par elles, qu'on ne regrette pas même l'interdiction faite aux comédiens de le produire sur une scène publique. Maintenue pendant trente-deux ans, cette défense semble en effet comme une convenance morale qui profitait à la gloire du poème. Et pourtant un jour vint où l'on comprit que la France, elle aussi, avait des droits sur lui. Le 8 mai 1721, sous la liberté de la Régence peu gênée par de pieux scrupules, *Esther* parut au Théâtre-Français. On avait supprimé les chœurs! Dans un temps où beaucoup commençaient à penser comme Voltaire, la candeur de cette élégie

biblique devait déconcerter des juges plus que profanes. Aussi le succès fut-il médiocre. Loin de sa vraie patrie, elle languissait ainsi qu'une fleur transplantée brusquement sous un ciel étranger. Si peu faite pour être goûtée par le scepticisme du XVIIIe siècle, cette tragédie se montra depuis, en 1803, à l'Opéra, avec Talma, dans le rôle d'Assuérus. Une autre reprise, plus éclatante, fut celle du 18 février 1839. En ce jour solennisé par les Israélites, qui fêtent alors leur délivrance, Mlle Rachel fit revivre Esther avec la dignité d'une reine, la grâce expressive de son génie, et le cœur d'une juive. Mais notre imagination aime encore plus volontiers à revoir ce divin tableau dans son cadre, à Saint-Cyr, où la tradition s'en conserva si pieusement. On raconte en effet que le 16 novembre 1792, la dernière religieuse de cette maison qu'allait détruire la Terreur, Catherine de Kockborne de Villeneuve, mourait à soixante et onze ans, en chantant d'une voix sépulcrale le chœur où les compagnes d'Esther déplorent les malheurs de Sion.

II. — Étude littéraire.

L'à-propos de cette pièce; allusions sujettes à controverse. — Avant d'entrer au cœur de l'œuvre, indiquons les allusions qui, dans l'esprit de Racine ou de ses auditeurs, prêtèrent à des beautés durables l'intérêt piquant de l'à-propos. Il est en effet certain que, dans cette idylle enchanteresse, chacun se plut à chercher des intentions rapides et discrètes qui du reste, vraies ou supposées, ne troublaient point la simplicité d'une peinture avant tout fidèle au texte sacré.

C'est du moins ce que confirment les témoignages contemporains. « La modestie de Mme de Maintenon, dit Mme de Caylus, sa nièce, ne put l'empêcher de trouver dans le caractère d'Esther, et dans quelques circonstances de ce sujet, des choses flatteuses pour elle. La Vasthi avait ses applications, Aman avait de grands traits de ressemblance. » Moins tenue à la réserve, Mme de Lafayette renchérit encore sur ce thème, quand elle écrit : « La comédie représentait en quelque sorte la chute de Mme de Montespan, et l'élévation de Mme de Maintenon. Toute la différence fut qu'Esther était un peu plus jeune,

et moins précieuse en fait de piété. L'application qu'on lui faisait du caractère d'Esther, et de celui de Vasthi à Mme de Montespan, fit qu'elle ne fut pas fâchée de rendre public un divertissement qui n'avait été fait que pour la communauté. » On joua donc à l'allégorie, on alla jusqu'à voir aussi dans les conseils tolérants donnés au roi de Perse des insinuations clémentes qui n'eussent pas manqué de courage, au lendemain des persécutions.

Ce vers :

Et le roi trop crédule a signé cet édit,
(Acte I, sc. III.)

ne parut-il pas à quelques-uns censurer la révocation de l'édit de Nantes? D'autres s'avisèrent même de découvrir le grand Arnauld dans l'inflexible Mardochée, dont il était dit :

L'insolent, devant moi, ne se courba jamais.
(Acte II, sc. I.)

Comment les mécontents de Port-Royal n'auraient-ils pas aussi reconnu les intrigues et les hostilités dont ils étaient victimes, dans ces traits dirigés contre l'aveuglement des rois que l'on trompe?

Je prévins donc contre eux l'esprit d'Assuérus :
J'inventai des couleurs; j'armai la calomnie;
. . . .
Je les peignis puissants, riches, séditieux;
Leur Dieu même ennemi de tous les autres dieux.
(Acte II, sc. II.)

Bref, la malignité publique s'en donnait à cœur joie. Mais nous ne pousserons pas plus loin cette analyse. Bornons-nous à indiquer par où le commentaire dépassait les vues de Racine, et dans quelle mesure on doit l'accepter.

Tout d'abord, on admettra malaisément que le souvenir d'une favorite et de son règne ait pu jamais être un heureux moyen de plaire à Mme de Maintenon et à Louis XIV. Nous ne croirons pas davantage à un dessein de satire contre Louvois, malgré la tradition recueillie par Louis Racine, et d'après

laquelle ce ministre aurait tenu sur son maître un propos analogue à celui d'Aman que voici :

> Il sait qu'il me doit tout, et que pour sa grandeur
> J'ai foulé sous les pieds remords, crainte, pudeur.
> (Acte III, sc. I.)

C'eût été faire une cour bien maladroite que de reprocher au souverain d'avoir confié une partie de son pouvoir à des mains impitoyables, et de flétrir une politique qu'il approuvait ou même qu'il commandait. Représenter comme digne du gibet un ministre encore si puissant et maintenu dans son poste, malgré l'hostilité sourde de Mme de Maintenon, c'eût été folie pure. Par conséquent, écartons ces prétendues audaces. Si Louis XIV fit alors un retour sur ses fautes, l'histoire sainte en fut seule responsable ; car Racine ne songea point à lui présenter un miroir qui ne l'embellissait pas.

Allusions incontestables. — Mais ce que l'on ne saurait contester, c'est le désir de toucher par l'endroit le plus sensible celle qui disait : « Puisse Saint-Cyr durer autant que la France, et la France autant que le monde ! Rien ne m'est plus cher que mes enfants de Saint-Cyr ; j'en aime tout jusqu'à leur poussière. » Oui, sur Mme de Maintenon rejaillirent les louanges qui revenaient légitimement, après tout, à la fondatrice de Saint-Cyr. Ne pouvait-elle pas dire de ses « jeunes et tendres fleurs » :

> Je mets à les former mon étude et mes soins ;
> Et c'est là que, fuyant l'orgueil du diadème,
> Lasse des vains honneurs, et me cherchant moi-même,
> Aux pieds de l'Éternel je viens m'humilier,
> Et goûter le plaisir de me faire oublier.
> (Acte I, sc. I.)

C'est bien à son adresse qu'allaient aussi ces vers :

> Je ne trouve qu'en vous je ne sais quelle grâce
> Qui me charme toujours, et jamais ne me lasse,
> De l'aimable vertu doux et puissants attraits !
> (Acte II, sc. VII.)

> Oui, vos moindres discours ont des grâces secrètes.
> (Acte III, sc. IV.)

Lorsque Assuérus encourageait la timide *Esther* par ce mot délicat : *Suis-je pas votre frère?* on devina qu'il exprimait et voilait tout ensemble ce que le terme d'*époux* aurait eu de trop déclaré. Mme de Sévigné dit que Mme de Maintenon « fit connaître à Louis XIV un pays tout nouveau, le commerce de l'amitié et de la conversation, sans chicane et sans contrainte ». Il fut à l'aise dans cette passion d'automne. Ce fut pour cette âme trop passionnée une douce retraite qui lui rappelait le passé, moins les remords. Le parallèle était si transparent que, trois ans après, Despréaux le renouvela ainsi, — sur une invitation directe de Racine qui lui écrivait, le 30 mai 1693 : « Mme de Maintenon mérite que vous fassiez d'elle une mention honorable qui la distingue de tout son sexe, comme en effet elle en est distinguée de toutes manières » — :

J'en sais une chérie et du monde et de Dieu,
Humble dans sa grandeur, sage dans sa fortune,
Qui gémit, *comme Esther*, de sa gloire importune,
Que le vice lui-même est contraint d'estimer,
Et que, sur ce tableau, d'abord tu vas nommer.
(*Satire X.*)

Souvenir de Port-Royal. — Quant à Port-Royal, nous ne nous étonnons pas que ses maîtres opprimés aient vu dans la pièce de leur ancien disciple des leçons applicables à leurs infortunes. Ils y étaient invités par le second vers du prologue :

Je descends dans ce lieu par la *Grâce* habité.

Ces bannis, ces victimes d'une spoliation, n'avaient-ils pas assez souffert pour s'écrier, eux aussi :

Dieu d'Israël, dissipe enfin cette ombre.
Des larmes de tes saints quand seras-tu touché?
(Acte II, sc. VIII.)

Comment d'anciennes élèves de cette pieuse demeure, alors veuve et déserte, entre autres Mme de Grammont, n'auraient-elles point applaudi, de leur plainte mélancolique, le vœu qui semblait se cacher en ce cantique des filles de Sion :

Ton Dieu n'est plus irrité.
Réjouis-toi, Sion, et sors de la poussière.
Quitte les vêtements de ta captivité,
Et reprends ta splendeur première.
(Acte III, sc. IX.)

Ce retour vers des années heureuses, Racine, un cœur si tendre, dut, n'en doutons pas, en éprouver l'amère douceur, surtout depuis que sa conversion le ramenait aux impressions de son adolescence. De là ces arrière-pensées reconnaissantes, et cette commémoration secrète dont nous surprenons l'accent personnel, ne fût-ce que dans ces notes émues :

Que le Seigneur est bon, que son joug est aimable!
Heureux qui dès l'enfance en connaît la douceur!
Il s'abaisse, il pardonne.
Du cœur ingrat qui l'abandonne
Il attend le retour.
(Acte III, sc. IX.)

Voilà ce qui s'entendit à demi-mot. Voilà les soupirs auxquels on ne se trompe pas. Le poète, suivant l'ingénieuse remarque de son commentateur M. Paul Mesnard, faisait comme ces peintres qui, par religieux souvenir, dérobent « quelques noms chéris dans des replis de draperies presque inaccessibles aux regards de la foule ». Mais laissons à ces aveux la pudeur qui est leur charme; car les étaler en plein jour, ou multiplier des sous-entendus téméraires, serait ne pas comprendre l'intimité de ces nuances timides et furtives.

Esther et la conversion de Racine. — De ce qui précède il ressort que l'inspiration d'*Esther* jaillit de source vive, nous voulons dire d'une âme et d'une conscience qui venait d'être ressaisie par les sentiments de son éducation première.

Oui, nous pouvons affirmer que, dans cette création, Racine n'engagea pas seulement son talent, mais son cœur. L'art ne suffirait donc plus à l'intelligence de ces beautés toutes neuves. Ici nous apparaît la crise morale dont le signe fut le renoncement au théâtre, ou plutôt au monde même. On sait que, dans la tristesse d'un échec aussi imprévu qu'immérité, l'auteur de Phèdre avait voulu se réfugier dans un monastère. Mais un ecclésiastique censé lui persuada qu'un foyer domestique lui valait mieux qu'un cloître, et Racine fit un choix où ni la fortune ni la vanité ne furent consultées. Époux et père, tout entier à des devoirs qui remplissaient sa vie, chrétien fervent jusqu'à se repentir de sa gloire, Racine entra dès lors dans cette période de recueillement, de pénitence et d'onction où il

écrivait à l'un de ses fils : « Je n'ai osé demander à M. de Bonnac si vous pensez un peu au bon Dieu, et j'ai eu peur que la réponse ne fût pas telle que je l'aurais souhaitée.... Plus je vais en avant, plus je trouve qu'il n'y a rien de si doux au monde que... de regarder Dieu comme un père qui ne nous manquera pas dans tous nos besoins. » Il avait donc enfin retrouvé la paix et comme la primitive innocence, celle de ces années lointaines où, promenant ses rêveries dans les bois et les prairies de Port-Royal, il paraphrasait les *Matines* et les *Laudes*. Lui aussi comme Lamartine, il aurait pu dire de sa muse :

J'ai couronné son front d'étoiles immortelles,
J'ai parfumé mon cœur pour lui faire un séjour,
Et je n'ai rien laissé s'abriter sous ses ailes
Que la prière et que l'amour.

Telle est l'influence sous laquelle son génie conçut le type d'une tragédie religieuse qui, pour la première fois, étrangère à la passion purement humaine, toute voisine du sanctuaire, et mêlée à la croyance populaire, devait rappeler la sévérité de la scène antique et intéresser les imaginations chrétiennes au pathétique d'une légende sacrée.

Sources bibliques. Le sujet. Jugement irrévérent de Voltaire. L'action. — La Providence venant au secours de la faiblesse pour assurer sur la terre le triomphe du droit, et pour sauver son peuple par la main d'une captive devenue reine, voilà l'idée qui domine ce poème où le dévoûment d'Esther accomplit, par miracle, la disgrâce d'Aman et la délivrance des Juifs renvoyés de la Perse dans leur patrie. Il ne faut pas juger au point de vue des convenances scéniques, ce sujet emprunté à la Bible pour être la récréation de jeunes pensionnaires. Dans le privilège accordé aux dames de Saint-Cyr, on ne lisait pas même le titre de tragédie, mais seulement d'*ouvrage de poésie tiré de l'Écriture sainte, propre à être récité et chanté.*

De là vient que, se méprenant sur une œuvre faite pour des conditions exceptionnelles, ses admirateurs mêmes ont jugé sévèrement un canevas dont la simplicité dut être respectée par Racine, lequel déclare expressément, dans sa préface : « Altérer des circonstances tant soit peu considérables de l'Écri-

ture sainte serait, à mon avis, une espèce de sacrilège ». Voltaire n'a-t-il pas dit avec une prévention regrettable, dans son *Siècle de Louis XIV* : « Le public impartial ne vit dans *Esther* qu'une aventure sans intérêt et sans vraisemblance; un roi insensé qui a passé six mois avec sa femme, sans savoir, sans s'informer même qui elle est; un ministre assez ridiculement barbare pour demander au roi qu'il extermine toute une nation, vieillards, femmes, enfants, parce qu'on ne lui a pas fait la révérence; ce même ministre assez bête pour signifier l'ordre de tuer tous les Juifs dans onze mois, afin de leur donner apparemment le temps d'échapper ou de se défendre; un roi imbécile qui, sans prétexte, signe cet ordre ridicule, et qui, sans prétexte, fait pendre subitement son favori : tout cela, sans intrigue, sans action, déplût beaucoup à quiconque avait du sens et du goût »?

A voir cette ironie malséante, il est manifeste que Voltaire faisait porter à *Esther* le poids de ses rancunes contre la Bible. Lui-même, il se sent injuste : car un remords de conscience littéraire lui fait ajouter : « mais, malgré le vice du sujet, trente vers d'*Esther* valent mieux que beaucoup de tragédies qui ont eu de grands succès ».

Sans pécher, comme lui, par irrévérence, La Harpe critique aussi les défauts d'un plan qui lui paraît manquer absolument d'intérêt. La cause en est surtout que les principaux personnages ne courent pas un sérieux péril : car il nous garantit qu'Assuérus ne fera mourir ni sa femme qu'il aime, ni Mardochée auquel il doit la vie, et qu'il comble d'honneurs. Par conséquent il ne s'agit ici que de cent mille Israélites. Or La Harpe en fait bon marché, vu « qu'on ne s'attache pas à une nation comme à un individu », à moins qu'à son sort ne soit lié celui d'un héros pour lequel on craint.

Il y a là des objections graves, et nous avouerons volontiers que ces événements, transportés sur la scène, ne sont pas acceptés sans résistance. Reconnaissons même qu'un danger collectif et anonyme nous émeut moins vivement que celui de personnes présentes, et dont on partage immédiatement toutes les angoisses. Mais, ces concessions faites, pourquoi refuser à Racine ce qu'on accorde aux tragiques anciens, c'est-à-dire un

peu de complaisante illusion pour les légendes sacrées dont ils ne sont pas responsables? A la rigueur, est-il donc si difficile de croire qu'un roi de Perse soit indifférent à l'origine de sa principale épouse qui, malgré toutes ses vertus, n'est qu'une esclave titrée, dont le lendemain reste bien précaire? Est-il contraire à toute raison que, dans ces temps reculés, un despote asiatique, engourdi par les voluptés, ordonne, sur la parole d'un favori, un de ces massacres de captifs dont plus d'un exemple se lit dans les histoires? Ne peut-on supposer que, par une de ces brusques fantaisies ordinaires à l'omnipotence de ces souverains adorés comme des idoles, il retourne contre un ministre indigne l'arme dont celui-ci voulait frapper des innocents?

Est-il juste d'affirmer qu'un personnage ait besoin, pour nous intéresser, d'être menacé de mort, comme si la mort était le plus grand des malheurs? Étant donnés le patriotisme et la foi d'Esther, ne jugerait-elle pas plus cruel de survivre à son peuple que de périr avec lui? Cette destruction prochaine de toute sa race n'est-elle point à ses yeux la plus redoutable des catastrophes?

Il nous est même permis de n'être pas aussi rassurés que La Harpe sur le salut d'Esther et de Mardochée. L'une ne risque-t-elle pas sa vie, lorsqu'elle paraît devant son seigneur, sans avoir été mandée? Si sa grâce la protège encore, n'a-t-elle donc à craindre la jalousie d'aucune rivale dans ce palais plein d'embûches? Quant à l'autre, ses honneurs mêmes l'exposent d'autant plus à l'envie, dans une cour où la calomnie est si perfide, et où d'un mot, d'un signe, toute grandeur peut être tout à coup précipitée si bas.

Mais ne plaidons pas davantage une cause gagnée d'avance par le triomphe d'un art qui, sous la beauté des sentiments, l'élévation des pensées, et le charme de l'harmonie, dissimule l'étrangeté d'une fable dont l'apparente invraisemblance pourrait bien n'être, en dernière analyse, que de la vérité locale.

Oui, nous aussi, comme Assuérus, nous sommes pris au doux piège; et, dès la première scène, le regard d'Esther exerce sur nous la même fascination que sur le souverain qu'il désarme.

Les caractères. Esther; la Bible et Racine. — Le rôle d'Esther n'a pas besoin d'être soutenu par une action tragique; car il nous enchante par une convenance qui va jusqu'au sublime. Ce n'est pas que sa physionomie comporte une expression individuelle, où se trahisse la vivacité d'un caractère particulier. Il en est d'elle comme des vierges de Raphaël : sa beauté n'a pour ainsi dire rien de personnel; mais on y voit briller une pureté parfaite et toute morale. Elle idéalise sa religion, les vertus que celle-ci inspire, la modestie, la pudeur, l'innocence, et surtout la candeur d'une foi courageuse, à laquelle sied bien la timidité d'une captive étonnée de sa subite grandeur, mais s'y résignant par soumission à la Providence, pour devenir l'instrument de ses desseins [1] :

De mes faibles attraits le roi parut frappé.
Il m'observa longtemps dans un sombre silence;
Et le ciel, qui pour moi fit pencher la balance,
Dans ce temps-là, sans doute, agissait sur son cœur.
(Acte I, sc. I.)

Tout en restant fidèle au texte sacré, Racine adoucit certains traits où s'accusait trop l'âpreté de l'ancienne loi. Ce n'est plus ici la favorite vindicative qui exterminait ses ennemis et qui demande, dans la Bible, que les dix fils d'Aman soient pendus (chap. VIII, V; 11; — chap. IX, V; 10, 12, 13). Cette rigueur qui pouvait offenser un auditoire chrétien s'est tournée en mansuétude. Car l'aimable reine n'a qu'un éclair de courroux; c'est lorsqu'elle dit :

Va, traître, laisse-moi....
Bientôt son juste arrêt te sera prononcé.
(Acte III, sc. V.)

On nous dérobe donc la vue du sang versé; mais cette clémence ne dégénère pas en fadeur, comme dans la tragédie où

1. Mme de Maintenon, elle aussi, ne disait-elle pas : « Quand je commençai à être convaincue qu'il ne me serait pas impossible d'être utile au salut du roi, je commençai à être convaincue que Dieu ne m'avait amenée à la cour que pour cela »? Quand elle vit la cour à ses pieds, elle consacra son crédit à des vues d'édification qu'elle appelait « sa mission d'en haut ». Comme Esther, mais avec moins de simplicité, elle semblait aussi regretter le passé : « Je voudrais bien ne plus me souvenir de ce que j'ai laissé ». Ailleurs, regardant des petits poissons qui nageaient tout effarés dans un bassin d'eau claire, elle s'écriait : « Ils sont comme moi, ils regrettent leur bourbe ». Hélas!

Du Ryer nous montre Esther demandant grâce pour Aman lui-même.

Mardochée. — Près d'elle, Mardochée, bien qu'au second plan, y tient dignement sa placc : par les conseils qu'il donne, le zèle qui l'anime, et la solennité patriarcale de son langage, il symbolise le peuple juif écrasé sous la servitude et l'opprobre, mais obstiné dans sa foi comme dans ses espérances, et jetant sur Aman un regard implacable dont la fixité vengeresse menace et défie une insolente grandeur.

Assuérus. — Dans le voisinage d'Esther, Assuérus ne pouvait demeurer tel que l'imagination se le représente d'après les mœurs de l'ancien Orient. S'il conserve la déraison d'un despote barbare, ce type qu'il fallait accommoder au théâtre de Saint-Cyr est pourtant modifié par des anachronismes dont on ne saurait se plaindre sans ingratitude. N'est-il pas naturel qu'il ressente la bienfaisante influence de la compagne dont il dit :

> Tout respire en Esther l'innocence et la paix.
> Du chagrin le plus noir elle écarte les ombres,
> Et fait des jours sereins de mes jours les plus sombres?
> (Acte II, sc. VII.)

S'il parle de l'union conjugale avec des sentiments presque chrétiens, si ailleurs, quand il se plaint des « embarras du trône » (acte II, sc. III), sa mélancolie est d'un sage, ne sourions pas d'une éloquence qui fait honneur à notre langue, et ne soyons point assez ennemis de notre plaisir pour la condamner comme une erreur.

Aman. Zarès. — Aman n'a pas été moins exposé que son maître aux griefs de la critique. Nous avouerons que son ressentiment serait plus tolérable s'il s'expliquait par un grave outrage. On s'étonne que le ministre d'un empire voue à la mort toute une nation, parce qu'un inconnu ne s'est pas prosterné devant lui. Mais cette extravagance, comme elle est palliée par ces beaux vers :

> Il faut des châtiments dont l'univers frémisse :
> *Qu'on tremble en comparant l'offense et le supplice;*
> Que les peuples entiers dans le sang soient noyés.
> Je veux qu'on dise un jour aux siècles effrayés :

« Il fut des Juifs, il fut une insolente race;
Répandus sur la terre, ils en couvraient la face.
Un seul osa d'Aman attirer le courroux,
Aussitôt, de la terre ils disparurent tous »!
(Acte II, sc. I.)

Dans ce délire que suivra bientôt la dernière bassesse, lorsque, dénoncé comme calomniateur et assassin, il se jette aux pieds d'Esther et lui demande la vie, ne faut-il pas d'ailleurs signaler l'intention de peindre les vertiges du parvenu oriental [1], renversé par le caprice qui l'avait élevé, couvert hier de pourpre, et aujourd'hui de haillons, passant de l'orgueil le plus cruel à la servitude la plus vile, et des marches du trône à la potence qu'il dressait pour son ennemi?

Avec ce vizir fou de vanité, contraste pathétiquement son épouse Zarès qui est de bon conseil, prudente, courageuse et zélée pour les intérêts de celui dont elle n'a pas partagé les crimes.

Le style. — Du reste, si l'action est défectueuse, le style est enchanteur et Racine tire ici de l'Écriture le même parti qu'autrefois de Sophocle ou d'Euripide. Disons davantage: jamais il ne s'est plus rapproché de la scène grecque que dans les deux pièces où il s'était promis d'abandonner les sources antiques. S'il s'en écarte par un esprit tout chrétien, il y revient plus librement qu'ailleurs par le procédé poétique, et surtout par l'heureux emploi de ces chœurs auxquels l'invitait l'inspiration du livre saint. Nul n'a su mieux faire passer celle-ci en notre langue, et l'approprier aux délicatesses du goût français. Depuis l'exemple qu'il en a donné, d'autres poètes ont aussi fait entendre les harpes de Sion, quelques-uns avec plus de magnificence, mais jamais avec un accent plus juste, plus suave, plus profond et plus simple. Ce qu'il faut louer surtout dans ces odes, c'est le mouvement si savant des strophes, et la succession si dramatique de ces jeunes voix qui alternent et se répondent, toujours en vue d'une situation interprétée par l'harmonie de leurs chants.

Mais on sent ces beautés beaucoup plus qu'on ne les analyse. Concluons donc en disant avec Sainte-Beuve : « Par ses dou-

1. Ce caractère fut imité par Casimir Delavigne, dans le grand prêtre *Akébar* du *Paria*.

ceurs charmantes, Esther, qui vise moins haut qu'Athalie, ne laisse rien à désirer. Ce délicieux poème, si rempli de pudeur, de soupirs et d'onction, me semble le fruit le plus naturel qu'ait porté le génie de Racine. C'est l'épanchement le plus pur de cette âme tendre qui ne savait assister à la prise d'habit d'une novice sans se noyer de larmes, et dont Mme de Maintenon disait : « Racine, qui veut pleurer, viendra à la profession de la sœur Lalie. »

ATHALIE

(1691)

I. — Faits historiques.

Occasion d'Athalie. Déboires de son auteur. Conditions peu favorables au succès. — *Athalie*, comme *Esther*, fut composée pour la Maison de Saint-Louis. Racine prit la plume quelque temps après les brillantes représentations d'Esther, en 1689, qui « l'avaient mis en goût », comme dit Mme de Caylus ; et la pièce était achevée dans l'hiver de 1690-1691. Dès le mois de novembre 1690 il en lisait des fragments chez le marquis de Chandenier. Ces auditeurs privilégiés s'attendaient à un triomphe, mais il n'en fut rien ; car les circonstances ne s'y prêtaient plus. On sait en effet que, malgré sa bonne volonté, Mme de Maintenon dut se réduire à de simples récitations, dans sa chambre, privées de tout éclat. La faute en fut aux inconvénients de ces fêtes qui avaient trop encouragé des pensées mondaines, et qui étaient peu compatibles avec la modestie d'une éducation chrétienne. Des alarmes s'étaient éveillées, surtout depuis le jour où l'abbé Godet des Marais, sulpicien d'une piété solide, mais ombrageuse, dirigeait la communauté de Saint-Cyr. Dès ses premières visites, il condamna ces spectacles qui appelaient sur des jeunes filles les regards et les applaudissements d'une cour pleine de séductions. Cependant, avant même que la réforme jugée nécessaire fût accomplie, Racine ne trouva plus

qu'une hospitalité précaire dans le dernier asile ouvert à son génie converti. Tandis qu'*Athalie* était accueillie avec défiance à Saint-Cyr, la *Judith* de Boyer, entre autres pièces saintes que l'on continua d'y jouer, obtenait un succès éclatant. Ce fut pour Racine un nouveau chagrin, qu'il exhala, en s'exprimant sur la *Judith*, en termes à la fois méprisants et judicieux (lettre à Boileau du 4 mai 1695). Ne voyait-on pas en effet, dans cette tragédie sacrée, le Béthulien Misraël tomber aux pieds de Judith, en soupirant :

Je ne puis soutenir cet amas de beautés?

On n'autorisa que trois représentations, et cela non sans peine. Encore eut-on soin d'éviter tout retentissement qui pouvait en trahir le secret. Malgré ce huis-clos, et d'après le témoignage formel de Mme de Caylus — à défaut d'une lettre souvent citée de Boileau là-dessus, mais qui est apocryphe, — l'accueil ne fut pas aussi tiède qu'on le dit généralement. Cependant le silence se fit bientôt sur une pièce qui fut comme étouffée dans l'ombre; et il s'éleva même contre elle des préjugés si tenaces, qu'en 1702, lors d'une reprise brillante à Versailles, dans les appartements de Mme de Maintenon, la duchesse de Bourgogne écrivait : « *Athalie* est bien froide; Racine lui-même s'en est repenti ». Il y eut toutefois des exceptions, et des plus honorables. Au dire de La Beaumelle, Mme de Maintenon, comme Boileau, soutenait, contre les nombreux détracteurs d'Athalie, que « Racine n'avait rien fait de plus beau ». Arnauld, tout en préférant *Esther*, félicita Racine sur *Athalie*. En 1691, Fénelon faisait étudier cette pièce au duc de Bourgogne : « J'ai vu, écrit-il dans sa *Lettre à l'Académie Française*, un jeune prince, à huit ans, saisi de douleur à la vue du péril du jeune Joas; je l'ai vu impatient sur ce que le grand prêtre cachait à Joas son nom et sa naissance. »

C'est que les beautés de ce drame biblique exigeaient d'autres acteurs que des enfants, et une autre scène qu'une des salles de *la classe bleue* de Saint-Cyr. Entraîné par son génie, le poète avait trop oublié le milieu pour lequel son œuvre était faite. L'énergie des caractères et la grandeur des situations ne comportaient point des interprètes adolescents. Les rôles de Joas

ou de Josabeth, et les chants des chœurs convenaient seuls à leur taille et à leurs voix. Mais à ce temple du Seigneur devenu le champ de bataille où s'accomplit une révolution, à ces troupes de lévites armés, à tout cet appareil guerrier, à cette pompe sacerdotale qui rappelle avec plus de mouvement les dernières scènes des *Euménides* d'Eschyle, il aurait fallu la solennité du théâtre antique, et la présence d'un peuple nombreux prêt à se laisser émouvoir par les plus imposants souvenirs de son histoire nationale et religieuse. Or, si nulle scène française ne suffisait alors au libre développement d'une action si grandiose, que dire de ces représentations timides dont on se cachait comme d'un scandale? Dans la petite chambre où, devant quelques rares élus, des pensionnaires jouaient, sans costumes ni décors, cette tragédie majestueuse, ses hardiesses mêmes devaient tourner contre elle; car elles semblaient offenser les lois de la convenance, de la proportion et de la perspective.

Il fut donc établi, sans jugement, comme incontestable, qu'on ne pouvait s'intéresser à une pièce dont les principaux personnages étaient « une vieille femme, un enfant et un prêtre ». Aussi, lorsqu'elle fut imprimée, au mois de mars 1691, trouva-t-elle des lecteurs prévenus et déroutés. « On ne l'acheta point », nous dit crûment Louis Racine. L'indifférence du public était du reste entretenue par une cabale ennemie, témoin ce quatrain qui parut alors et qui faisait allusion à la qualité de gentilhomme ordinaire du roi, récemment conférée au poète :

Racine, de ton Athalie
Le public fait bien plus de cas.
Ta famille en est anoblie,
Mais ton nom ne le sera pas.

Trop prompt à perdre confiance, Racine lui-même s'imaginait « avoir manqué son sujet », au dire de son fils. Boileau eut beau le réconforter, et soutenir que *le public reviendrait à Athalie*, sa tristesse n'osait y croire, et il ne vécut pas assez pour jouir de sa revanche. Trois ans après sa mort, Mme de Maintenon tenta pourtant une reprise devant Louis XIV et quarante spectateurs choisis. Des dames et des seigneurs se chargèrent des rôles, secondés par Baron, qui joua avec une force singulière

le rôle de Joad, bien qu'il fût retiré depuis dix ans du théâtre — où il aura le tort de reparaitre encore plus tard, en 1720, et de se faire appeler par Lesage « ce héros théâtrifié » —. La duchesse de Bourgogne tint le rôle de Josabeth, le duc d'Orléans, d'Abner, la présidente Chailly, d'Athalie, le comte d'Ayen, de Mathan, le petit comte de l'Esparre âgé de huit ans, celui de Joas. Les chœurs avaient été mis en musique par Moreau, comme ceux d'*Esther*. On applaudit l'ensemble; mais ce tardif hommage fut suivi d'un oubli qu'aggravait « la défense faite à tous acteurs de jouer cette pièce ».

Reprises triomphantes d'Athalie. Leur influence sur l'évolution de la tragédie française. — Il fallut attendre les premiers jours de la Régence pour voir cette interdiction levée par Philippe d'Orléans, qui eut l'heureuse idée de produire *Athalie* à la Comédie-Française, le mardi 3 mars 1716. On raconte qu'en certains cercles régnait l'usage d'imposer pour pénitence la lecture d'*Athalie*. Un jeune officier condamné à lire la première scène lut et relut toute la pièce, puis remercia ceux qui lui avaient valu ce plaisir auquel il ne s'attendait pas. Ce petit événement fit du bruit; et, la voix des connaisseurs étant parvenue jusqu'au Régent, ordre fut donné de jouer la pièce. On la reçut avec transport, et, à la fin du même mois, on la donnait en spectacle, à Versailles, devant Louis XV, roi de six ans, que l'on regardait comme un autre Joas, échappé miraculeusement au désastre de sa race. Aussi l'attendrissement des cœurs se complut-il à saluer une allusion dans ces vers :

Voilà donc votre roi, votre unique espérance....
Songez qu'en cet enfant tout Israël réside....
(Acte IV, sc. III.)

Nous ne suivrons pas plus loin la fortune de cet ouvrage que le temps devait mettre à son rang, c'est-à-dire au-dessus de toutes les tragédies de Racine. Observons seulement que les représentations d'*Athalie*, sur une véritable scène, « avec tout l'art du théâtre », du moins aux yeux des contemporains — en 1718, et surtout en 1721, en attendant celle de 1770, pour le mariage du Dauphin et de la Dauphine, la première où la mise en scène eut toute la pompe que demande le sujet —, furent une révélation

de la puissance scénique d'un grand spectacle. Or cette influence s'ajoutant à celle de l'opéra devait contribuer puissamment à modifier la mise en scène et la constitution même de la tragédie française, témoin le théâtre de Voltaire. Aussi ce dernier ne fit-il que payer une dette, et parler d'avance le langage de la postérité, quand il écrivit : « La France se glorifie d'*Athalie*. C'est le chef-d'œuvre de notre théâtre; c'est celui qui approche le plus de la perfection ». Athalie, qui n'a pas eu d'ancêtres, n'eut pas de postérité : on ne cite qu'une tragédie latine, *Athalia*, représentée en 1658 au collège de Clermont, et un *Joas* de Métastase, joué à Vienne en 1735.

II. — Étude littéraire.

Rapide analyse. De l'action; unité logique de son ordonnance. — La reconnaissance et l'avènement de Joas, voilà le sujet que Racine emprunte au quatrième livre des Rois. *Joas* est le plus jeune des enfants d'Ochosias, massacrés par ordre d'Athalie. Athalie, fille d'Achab, roi d'Israël, et de Jézabel, épousa Joram, roi de Juda, et en eut Ochosias. Après avoir perdu son époux et son fils, assassiné par Jéhu, elle extermina la race de David. Mais Joas, sauvé par Josabeth et Joad, fut proclamé roi, six ans après, par les prêtres et les lévites, qui tuèrent l'usurpatrice. L'historien sacré offrait donc à l'auteur tragique, dans l'enceinte de la même ville, deux familles de race royale, séparées par la haine et le meurtre; l'une, victorieuse et sur le trône, l'autre vaincue, mais qui, restée fidèle au Dieu de ses pères, et tolérée par Athalie parce qu'on croyait sa faiblesse impuissante, gardait au fond du sanctuaire le souverain légitime, un enfant de neuf à dix ans, échappé miraculeusement au massacre des siens, et destiné, sous le nom d'Éliacin, à devenir le vengeur du vrai culte, en même temps que le ministre de la colère divine contre l'impiété triomphante. Dans ce contact pressant de l'usurpation et du droit, de l'idolâtrie et de la religion, le poète reconnut une tragédie toute faite, et d'autant mieux appropriée à son dessein qu'elle devait se passer de toute intrigue amoureuse, de tout épisode profane. Cette simplicité même en est la beauté. Un soupçon d'Athalie

irrité par un songe que rendent vraisemblable de sanglants souvenirs, et les terreurs ordinaires aux excès de la tyrannie : voilà tout le drame. L'enfant que la reine a vu, dans son rêve, armé contre elle d'un poignard, elle le reconnaît au temple dans Joas. Il faut donc qu'il périsse. C'est autour de cet incident que vont graviter tous les caractères et tous les cœurs, avec leurs intérêts et leurs passions, s'exaltant d'un trouble toujours croissant depuis la première scène jusqu'à la dernière. Or, si les personnages concourent tous à la même action, dans le même lieu, à la même heure, ce n'est point par l'effet d'une combinaison artificielle, mais par une sorte de fatalité logique. Ainsi le veulent la vérité des mœurs et la nature des situations. Ici donc toutes les entrées et toutes les sorties sont vraiment une merveille de convenance et d'à-propos. Tous les événements se précipitent sur une pente irrésistible ; chaque démarche se produit au moment précis où elle est attendue ; chaque péripétie est pressentie comme la conséquence des faits qui précèdent, et le principe de ceux qui suivent. Toutes les parties de cette composition solide et délicate se correspondent et se supposent si étroitement, que l'art ne saurait être plus voisin de la réalité. Aussi pourrait-on dire que l'étude de cette pièce serait, à elle seule, la meilleure poétique du théâtre. Si le secret de ses règles définitives se perdait un jour, on les retrouverait là dans toute leur pureté, et Népomucène Lemercier, après avoir subtilement compté vingt-six « conditions nécessaires à la tragédie », intitulait d'enthousiasme son dernier chapitre sur la matière, comme il suit : « Application de ces règles qui constituent le genre tragique, méthodiquement faite à l'*Athalie* de Racine, chef-d'œuvre dont la perfection complète prouve la perfection incontestable ». En dépit de son appareil scolastique, l'auteur du *Cours analytique de littérature générale* avait raison. *Athalie* est peut-être le seul ouvrage classique où la raison n'ait point à souffrir de la contrainte imposée par la loi despotique des trois unités. Pour la tr gédie, *Athalie* est un modèle aussi accompli que l'Apollon du Belvédère, et la Vénus de Médicis pour la sculpture.

Difficultés du sujet. — Cette ordonnance, où l'on ne surprendrait pas la moindre, la plus légère indécision, mérite

d'autant plus d'être admirée, qu'un sujet si austère et si nu semblait se prêter malaisément à des effets qui fussent gradués de manière à exciter les surprises d'une curiosité sans cesse renouvelée par des moyens de plus en plus pathétiques.

Une des difficultés venait de ce que la naissance de Joas devait être un secret caché jusqu'au dénoûment. Le danger n'étant plus aussi direct et aussi prochain que l'est, par exemple, celui d'Astyanax dans *Andromaque*, comment réussir à le rendre plus émouvant d'acte en acte? Comment suspendre la crise jusqu'à la dernière scène, sans que l'action renfermée dans l'intérieur d'un temple fût brusquement secouée par une de ces résolutions violentes, si tentantes pour varier ou animer l'intrigue? Eh bien! Racine s'est joué de tous ces pièges par une adresse qui nous tient constamment en éveil, et sans le ressort puissant qu'offre la nature dans le cœur d'une mère, sans les mouvements que comporte la fable touchante d'Iphigénie ou de Mérope. Nous ajouterons que le défenseur de l'orphelin, sur le sort duquel nous tremblons, n'est point un de ces personnages toujours avantageux à montrer sur la scène un guerrier, un héros, un vengeur de sa patrie et de ses rois, un politique habile qui médite un coup d'État. Non; c'est un pontife pour ainsi dire captif dans le sanctuaire, et il faudra qu'il triomphe de la force sans blesser la vraisemblance, qu'il accomplisse une œuvre impitoyable sans compromettre le caractère du sacerdoce : car il y a des convenances pour chaque condition, et on courait plus d'un risque dans le spectacle d'un prêtre qui répand le sang d'une reine, même criminelle.

Le principal acteur devait être le Dieu d'Israël. — Pièce biblique et chrétienne. — Pour surmonter ou tourner ces écueils, Racine n'avait qu'une ressource, l'intervention divine. Mais ce moyen est de ceux qu'il est périlleux de manier; car il impose l'obligation d'atteindre le sublime, sous peine d'échouer misérablement.

On comprend maintenant pourquoi, dès cette ouverture solennelle où nous voyons le grand prêtre s'entretenir avec Abner, nous sentons que l'aube d'un jour sacré se lève pour Israël, qu'il ne s'agit plus de chétifs intérêts, mais bien de l'indépendance et de la foi de tout un peuple. Si cette exposition ne se

déroule point dans un milieu vague, sous ces vestibules ou ces portiques fréquentés par les ombres pâles des confidents, mais dans le *Saint des Saints*, au pied du tabernacle, c'est qu'un miracle se prépare. Or il ne peut s'opérer que dans le temple, au cœur même de la théocratie juive, dans le foyer de la vie nationale et religieuse. Mais « on a fait des objections au temple d'Athalie, comme le remarque Sainte-Beuve. On lui a opposé les mesures colossales de celui de Salomon, la colonne de droite nommée *Joachin*, et celle de gauche nommée *Booz*, les deux chérubins de dix coudées de haut, en bois d'olivier revêtu d'or, le cèdre de l'intérieur rehaussé de sculptures, de moulures, la mer d'airain, les bœufs d'airain, ouvrage d'Hiram.... Le temple de Racine n'a que des *festons magnifiques*, et encore on ne les voit pas ». (*Port-Royal*, VI, 145.) On peut défendre Racine et sa sobriété de couleur locale, en rappelant que Pompée, entrant dans le *Saint des Saints*, observa avec étonnement, au rapport de Tacite, l'absence de toute image. Le sanctuaire était vide :

Nil præter nubes et cæli lumen adorant,

disait Juvénal en parlant des Juifs. Leur Dieu remplit tout.

On devine aussi quelle est l'unité d'intérêt, et sur quel personnage se concentre la lumière. Serait-ce sur Athalie qui donne son nom au monument? A ce titre on pourrait le supposer, et pourtant ce serait une méprise; car si elle est l'obstacle, elle n'est nullement le centre de l'action. Joas non plus, malgré sa candeur et sa grâce, n'est pas sur le premier plan; car n'étant rien par lui-même, il ne vaut que par l'onction sacrée dont la vertu signale en lui le sang de David, la race qui porte en soi non seulemen les destinées d'Israël, mais la Jérusalem nouvelle promise à toutes les nations.

Le grand, l'unique acteur partout senti, partout et toujours présent, quoique invisible, c'est ce Dieu même auquel Abner rend hommage dès le premier vers :

Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel.

L'Éternel! n'est-ce pas lui qui va fortifier les faibles, envoyer l'épouvante à l'usurpatrice, troubler ses nuits par l'effroi d'un

songe prophétique, faire reculer éperdue l'insolence de Mathan, et sur ses ennemis

> Répandre cet esprit d'ignorance et d'erreur,
> De la chute des rois funeste avant-coureur?
> (Acte I, sc. II.)

Le souffle de Jéhova passe donc ici sur les uns pour les terrasser, sur les autres pour les inspirer. Il est la lumière et la force. Il joue dans la conduite des événements un rôle analogue à celui de la fatalité dans le théâtre antique; mais sa puissance mystérieuse n'est plus, cette fois, aveugle et sourde comme le Hasard; elle s'appelle la Providence, la Justice, le Salut.

Bien loin d'énerver les ressorts du drame et de le réduire à n'être qu'un hymne continu, cette toute-puissance divine lui communique l'élan, elle en est l'âme; elle le pénètre intimement d'une influence qui se manifeste surtout dans la personne de Joad, dont la parole est l'oracle infaillible du Très-Haut. Quoique le verbe du grand prêtre retentisse avec une majesté toujours agissante, il n'est pourtant qu'un instrument dans la main du Seigneur, et l'on sent bien qu'ici l'homme n'est rien.

Cela est si vrai que Joas lui-même, à l'heure décisive du miracle, au moment où le rayon divin l'illumine, n'en est pas moins, lui aussi, brisé dans la fleur de ses espérances. Le prophète qui le consacre ne s'écrie-t-il pas :

> Comment en un plomb vil l'or pur s'est-il changé?
> (Acte III, sc. VII.)

Alors que notre sympathie la plus tendre s'émeut pour cette tête inviolable, le poète n'a pas craint de nous faire pressentir l'indignité lointaine de l'élu sur lequel reposent toutes les promesses. A nos joies il mêle un frisson de crainte. C'est que dans cette tragédie biblique et chrétienne, la tige de David et son frêle rejeton doivent tout leur prix à l'épanouissement futur du Rédempteur entrevu dans cette vision :

> Quelle Jérusalem nouvelle
> Sort du fond du désert, brillante de clartés,
> Et porte sur le front une marque immortelle?
> Peuples de la terre, chantez :

Jérusalem renaît plus charmante et plus belle.
D'où lui viennent de tous côtés
Ces enfants qu'en son sein elle n'a point portés?
(Acte III, sc. VII.)

Cette Jérusalem impérissable, c'est-à-dire l'Église mère adoptive de tous les Gentils, voilà ce qui importe. Le Messie, voilà le vrai Joas près duquel l'autre n'est qu'un roseau, voilà le flambeau rallumé de David éteint, voilà le sauveur échappé au glaive. Ce que perd Éliacin à cette ombre projetée sur l'avenir, Dieu le gagne. Or l'intention du poète exige qu'ici tout procède de lui, que tout remonte vers lui.

De là vient la certitude avec laquelle le décret divin marche vers un dénoûment que l'on prévoit sans que l'émotion en souffre. De là ces transes sacrées qui ne cessent de nous tenir jusqu'à la fin muets et sans haleine, comme ces lévites armés qui attendent immobiles, sous le regard du Seigneur, que le signal leur soit donné par Joad s'écriant à l'approche de sa victime :

Grand Dieu, voici ton heure, on t'amène ta proie.
(Acte V, sc. III.)

Oui, Dieu est le protagoniste invisible et évident de ce drame, et *sa proie* ne s'y trompe pas ;

Impitoyable Dieu ! toi seul as tout conduit,
(Acte V, sc. III.)

s'écrie Athalie.

Cet aveu que lui arrache sa défaite contient l'idée-mère que nous voulions dégager; en lui se résume l'impression définitive qui enveloppe toutes les autres.

Les caractères. — Joad. La théocratie juive. Bossuet. — Où l'action est si forte et si vive, les acteurs sont nécessairement aussi vrais que nature. Entre tous domine Joad, dans lequel tout est grand, sauf une réserve que nous ferons un peu plus loin. Jamais le génie du sacerdoce hébraïque n'a paru sous des traits plus augustes. Jamais n'a brillé foi plus sereine ni plus ardente à aider le ciel. Son premier mot n'est-il point :

Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai point d'autre crainte ?
(Acte I, sc. I.)

Aussi de quel accent ne rassure-t-il pas ceux qui tremblent! Quand Josabeth, désespérant de l'avenir, voit déjà son cher Joas tomber sous les coups de ses ennemis :

Peut-être dans leurs bras Joas percé de coups...;
(Acte I, sc. II.)

de quel ton il répond :

Et comptez-vous pour rien Dieu qui combat pour nous,
Dieu, qui de l'orphelin protège l'innocence,
Et fait dans la faiblesse éclater sa puissance....
(Acte I, sc. II.)

Lorsque sa craintive épouse le presse de recourir à Jéhu, écoutez comme il écarte cette pensée pusillanime :

Jéhu, sur les hauts lieux enfin osant offrir
Un téméraire encens que Dieu ne peut souffrir,
N'a pour servir sa cause, et venger ses injures,
Ni le cœur assez droit ni les mains assez pures.
(Acte III, sc. VI.)

Si des lévites proposent de dérober l'arche sainte en certain « lieu souterrain », n'est-ce pas avec horreur qu'il repousse ces précautions injurieuses :

L'arche, qui fit tomber tant de superbes tours,
Et força le Jourdain de rebrousser son cours,
Des dieux des nations tant de fois triomphante,
Fuirait donc à l'aspect d'une femme insolente!
(Acte V, sc. I.)

Sa théocratie altière n'exclut pourtant pas les sentiments d'humanité; car elle s'attendrit de clémence chrétienne dans l'admirable discours qu'il adresse à Joas, et que termine ce trait :

Entre le pauvre et vous, vous prendrez Dieu pour juge,
Vous souvenant, mon fils, que, caché sous ce lin,
Comme eux vous fûtes pauvre, et comme eux orphelin.
(Acte IV, sc. III.)

L'enthousiasme auquel il doit l'inspiration des prophètes ne l'empêche pas non plus d'associer à l'esprit de Dieu les calculs humains d'un politique. Sous son dévoûment paternel, sous

l'émotion d'un intérêt si tendre pour l'enfant qui est tout ensemble son neveu et son roi, nous sera-t-il permis d'entrevoir l'ambition de la tutelle, et la rivalité possible du pontificat et de la royauté?

Nous ajouterons que ce type du prêtre israélite rappelle aussi le prélat du XVIIe siècle, de ce temps où l'autorité spirituelle est intacte et debout devant la temporelle. Il y a des moments où il semble que Racine ait eu Bossuet sous les yeux. Nous reconnaissons dans Joad la même sécurité de croyance, le même sang-froid devant l'adversaire, la même hauteur d'infaillibilité; lui aussi, il sait interpréter les conseils de la Providence, prononcer des arrêts, et, quand il le faut, lancer la foudre.

Une seule ombre nous voile l'éclat de cette figure. On regrette que Joad use d'une équivoque pour attirer Athalie dans le piège où elle doit succomber. Quand Abner lui conseille de livrer à la reine le trésor de David, ne répond-il pas :

> Je vais la contenter; nos portes vont s'ouvrir?
> (Acte V, sc. II.)

Fils de l'Évangile, nous sommes tentés de condamner un moyen qui répugne à la douceur et à la candeur de la loi nouvelle. On voudrait que ces paroles n'eussent point passé par les lèvres qui s'ouvraient tout à l'heure pour ce cantique :

> Cieux, répandez votre rosée
> Et que la terre enfante son Sauveur!
> (Acte III, sc. VI.)

Il y a là pour nous un malaise moral. Mais Racine est hors de cause. Car il ne saurait être responsable des mœurs et des passions qu'il doit peindre. Il a fait son devoir de poète en les respectant, comme Sophocle, qui ne fut jamais tenu de justifier ses légendes. D'ailleurs n'est-ce point l'avarice d'Athalie qui la précipite d'elle-même dans l'abîme; et ne pourrait-on pas dire aussi, avec La Harpe, que « le bras de Dieu nous cache celui de Joad »? Il est du moins certain que le désir des spectateurs se trouve à peu près d'accord avec les prières du chœur appelant le châtiment sur l'impie qu'égare la soif de l'or et du sang. Si

Joad est coupable, nous sommes donc tous plus ou moins ses complices, n'en déplaise à Voltaire qui voudrait le faire enfermer « comme un homme dangereux à la sûreté d'un État ».

Athalie. — Sur Athalie un mot pourrait suffire. Elle est tout ce qu'elle doit être, sans le moindre excès qui altère la beauté de cette terrible grandeur, soit qu'elle s'écrie fièrement devant ses ministres :

Je ne veux point ici rappeler le passé,
Ni vous rendre raison du sang que j'ai versé;
(Acte II, sc. v.)

ou qu'elle réplique, avec une âpre éloquence à Josabeth :

Oui, ma juste fureur, et j'en fais vanité,
A vengé mes parents sur ma postérité.

Elle peut inspirer de la haine, mais non du mépris. Car elle en impose toujours par sa fière attitude et ses mâles accents. Ce n'est pas que nous songions à l'absoudre par une épigramme analogue à celle que Racine lança contre la *Judith* de Boyer :

Je pleure, hélas! sur ce pauvre Holopherne
Si méchamment mis à mort par Judith.

Pourtant on se défend mal d'une certaine sympathie pour cette reine dont la *vendetta* ne fit qu'user du droit de représailles et de légitime défense. Si l'on finit par consentir à sa mort, c'est qu'un art impérieux ne nous laisse guère le temps de la réflexion. La magie du poète fait de nous ce qu'il veut. Mais une fois ce meurtre consommé, on s'aperçoit qu'on ne hait point assez Athalie pour s'en réjouir, et même qu'on ne la redoutait point assez pour approuver l'artifice dont elle est victime. Tout en détestant ses blasphèmes et ses cruautés, on la plaindrait volontiers, parce que, sous sa couronne, et malgré sa fermeté virile, elle est capricieuse, indécise, prompte à la colère, dupe de son imagination et malhabile à dissimuler, c'est-à-dire plus femme encore que souveraine. Elle est vraiment en proie, surtout dans les derniers actes, à l'esprit d'*imprudence* et d'*erreur* :

La prière de Joad a été exaucée. Cette impression, peut-être faut-il l'attribuer au système dramatique des trois unités, qui obligeait Racine à peindre seulement par des discours la tyrannie de son personnage, au lieu de la produire directement par des actes, ce qui l'eût rendue plus odieuse, tandis que la conspiration est sous nos yeux au contraire, et que nous la voyons agir, au lieu d'en entendre parler, sous forme d'allusion vague. Quoi qu'il en soit, Athalie fait si grande figure dans l'apologie de ses attentats, qu'ils ont parfois l'air d'avoir été légitimes comme la piété filiale; et bien qu'ils appellent l'expiation, on n'ose leur appliquer froidement ce vers de Virgile : *Dolus an virtus, quis in hoste requirat?* (Ruse ou valeur, qu'importe en un ennemi?)

Joas et l'Ion d'Euripide. — Par un contraste charmant, des nuances toutes chrétiennes tempèrent l'idée juive, dont l'inexorable rigueur préside à ce drame biblique : elles sont sensibles surtout dans le rôle de Joas. Il est particulièrement touchant qu'en cette pièce sacrée, composée pour des enfants, un des héros, et le plus indispensable, soit un enfant, dont la grâce, la candeur et la finesse justifient si bien ce mot de Joad disant :

Et déjà son esprit a devancé son âge.

Ce vers habile nous disposait d'avance à entendre sans étonnement la scène où les ruses inconscientes de son innocence déjouent victorieusement l'enquête d'Athalie.

Cette situation offre d'ailleurs des rapports évidents, et jusque dans le détail des expressions, avec l'*Ion* d'Euripide. Cette dernière tragédie, soumise, elle aussi, à l'influence de la divinité, se passe en un temple où paraît un jeune *néocore*, c'est-à-dire un lévite grec, orphelin, rapproché de parents cruels, dont l'ambition s'acharne à sa perte; mais il est protégé par le Dieu qui lui servit de père, et il réussit à reconquérir enfin le trône de ses aïeux. Il est vraisemblable, comme l'a remarqué M. Patin, après le P. Brumoy, que Racine se souvint de cette esquisse légèrement indiquée, pour la transformer en une peinture originale et supérieure à son modèle. N'oublions pas pourtant qu'Ion, le serviteur d'Apollon, est en pleine adolescence, et ne

peut avoir la naïveté d'un enfant. C'est déjà une essentielle différence, et combien d'autres du côté de l'irréligion foncière et du romanesque d'Euripide! Dans sa création, signalons encore le scrupule d'un pinceau toujours fidèle à la vérité de l'histoire, comme le prouvent les présages funestes qu'il a cru devoir associer à nos sympathies. Quand Joas embrasse Zacharie, Joad forme ce vœu :

> Enfants, ainsi toujours puissiez-vous être unis!
> (Acte IV, sc. IV.)

C'est que plus tard Éliacin, devenu roi, fera périr le fils de son bienfaiteur, et trahira le Dieu dont les miracles l'ont sauvé. Cette perspective devient même plus précise encore dans ce vers prophétique :

> Quel est dans le lieu saint ce pontife égorgé?
> (Acte III, sc. VII.)

Il y a là de quoi nous désenchanter; mais, au lieu de blâmer le poète, admirons plutôt la conscience de son art qui d'ailleurs nous rend en surcroît d'émotions pathétiques tout ce qu'il nous fait perdre eu illusions.

Abner, et l'opinion laïque. — Abner n'est pas loin, lui aussi, d'être irréprochable, bien qu'il paraisse à quelques-uns ne point agir assez pour un soldat. Voudrait-on qu'il fît un *pronunciamiento*? En juger ainsi, c'est ne pas comprendre le caractère théocratique de ce drame, où Dieu seul doit tout accomplir. L'ancien serviteur des rois de Juda nous semble destiné surtout à représenter ici l'opinion publique. Le souvenir qu'elle garde à la dynastie dépouillée serait en effet suspect de quelque partialité secrète, s'il ne se montrait que dans le grand prêtre et la tribu de Lévi. Il convenait donc que ce sentiment eût une expression plus désintéressée. Or Abner est le légitimiste laïque personnifiant avec la plus saine partie de la nation la classe militaire qui conserve une fidélité muette au sang de ses rois, mais concilie ses regrets et ses espérances avec le sentiment du devoir, l'esprit de discipline et l'obéissance légale au pouvoir établi. Certes il désire la chute de ce pouvoir, sans se permettre d'y aider autrement que par des souhaits. Ceux-ci sont d'ailleurs

moins stériles peut-être qu'il ne semble, car la conspiration des cœurs et des consciences est plus redoutable que celle des poignards.

De plus, sa loyauté discrète est nécessaire pour établir des échanges de rapports officiels ou officieux entre le temple et le palais, où d'ailleurs il peut utilement contrebalancer les suggestions perfides de Mathan, par le crédit que lui assure l'estime d'Athalie. Il y a en effet ici, sous le soldat, nous n'osons dire le courtisan, mais l'homme habitué à la pratique des cours, et dont l'expérience a souvent l'esprit d'à-propos, notamment dans l'interrogatoire de Joas, lorsque, pour désarmer Athalie, il la rassure par cette ingénieuse interprétation du songe qui l'effraye :

> Madame, voilà donc cet ennemi terrible.
> De vos songes trompeurs l'imposture est visible,
> A moins que la pitié qui semble vous troubler
> Ne soit le coup fatal qui vous faisait trembler.
>
> (Acte II, sc. VII.)

Son influence sert donc à entretenir la sécurité d'Athalie, à dissoudre par l'optimisme les intrigues d'un apostat, et à propager, sans trop le vouloir, « l'imprudence et l'erreur » qui militent pour la bonne cause. En demander davantage à sa vertu oisive, c'est oublier que, dans les temps de crise, les honnêtes gens sont rarement des héros. Leur « foi qui n'agit point » est sinon peureuse, du moins paresseuse : ils invoquent à voix basse l'initiative providentielle, mais se croisent les bras, et, en attendant, ils se résignent au fait accompli, ou même en tirent parti, non sans le maudire par habitude, prudemment et dans l'ombre.

Ce n'est pas qu'Abner soit incapable de fermeté ni de bravoure, dans le cas où Joad l'exigerait. Mais le pontife qui le gourmande n'a pas besoin de son épée, parce que le Tout-puissant combat avec lui. Par conséquent Abner est louable, précisément par son inaction. Il vaut en raison de ce qu'il ne fait pas.

Mathan l'apostat. — Sa loyauté, son humanité, s'opposent du reste fort heureusement à l'hypocrisie et à la cruauté de Mathan, que n'ont point épargné les critiques. Entre autres reproches, on lui fait celui de dire trop de mal de lui-même et

de s'avilir gratuitement aux yeux d'autrui. N'a-t-il pas l'effronterie de se démasquer par l'impudeur de cet aveu :

Ami, peux-tu penser que d'un zèle frivole
Je me laisse aveugler pour une vaine idole,
Pour un fragile bois que, malgré mon secours,
Les vers sur son autel consument tous les jours?
(Acte III, sc. III.)

Sans doute ce cynisme nous révolte; mais Racine le voulait bien ainsi : car ôter toute excuse à ce traître, c'est en ménager une à Joad, qui peut en avoir besoin, lorsqu'un extrême péril le réduit à tromper un trompeur. Il fallait donc que son ennemi voulût

A force d'attentats perdre tous *ses* remords.
(Acte III, sc. III.)

Cette frénésie est conforme à la nature, chez un scélérat qui, cherchant à s'étourdir sans cesse par de nouveaux crimes, met tout son orgueil à paraître un esprit fort et un politique profond, supérieur à tous les préjugés. L'ambition qui le possède lui faisant voir les choses autrement qu'à nous, il croit se relever à ses propres yeux, en s'applaudissant de ce que nous condamnons, et en bravant la conscience publique avec l'insolence d'un homme heureux qui, enivré par la faveur, étale comme un triomphe sa bassesse d'apostat parvenu.

Ses fanfaronnades et sa haine personnelle contre Joad concourent d'ailleurs au dénoûment. Il le prépare, à son insu, par sa malignité vindicative qui s'acharne à éveiller les soupçons, et attise les fureurs d'Athalie : car il est son mauvais génie. En voulant la rendre aussi cruelle que lui-même, il la pousse aux résolutions violentes qui vont la perdre. En aidant ainsi à la progression du péril, il imprime donc un élan à l'action.

Les rôles accessoires. — Les physionomies demeurent tout aussi distinctes chez les autres personnages secondaires, depuis Josabeth qui, témoin de tant de meurtres, en a gardé comme un frisson d'épouvante, et dont la craintive tendresse préfère pour son fils adoptif la sécurité à la gloire, jusqu'à Zacharie et Salomith fraternellement associés aux jeux ou aux prières d'un

royal orphelin, jusqu'à Nabal, cet officier subalterne, qui s'attache à la fortune de Mathan sans être sa dupe : car il le dupera lui-même, si l'occasion le tente.

Les principales scènes. — Les détails de l'exécution seraient dignes d'une étude plus attentive encore; indiquons du moins les principales scènes. Dès le début, quelle ingénieuse industrie dans cette exposition qui nous instruit de tout ce qui importe, le conflit des deux cultes, les menaces d'Athalie et le péril du grand prêtre, qui éveille l'attente d'un événement dirigé par une main mystérieuse, qui laisse entrevoir derrière le voile du temple un vengeur armé pour la cause des opprimés, et qui prélude même au dénoûment par une allusion furtive au trésor caché dans le sanctuaire!

> Tantôt, voyant pour l'or sa soif insatiable,
> Il (*Mathan*) lui feint qu'en un lieu que vous seul connaissez,
> Vous cachez des trésors par David amassés!
>
> (Acte I, sc. I.)

Dieu et Athalie! voilà les deux puissances entre lesquelles la guerre est déclarée, et c'est avec une auguste solennité qu'elle s'engage. Si l'issue n'en peut être douteuse, les incidents seront gradués par des péripéties de plus en plus pathétiques. Avec cette exposition, deux autres seulement peuvent soutenir le parallèle, sous le rapport de l'art théâtral, à savoir celles de *Bajazet* et de *Tartuffe.*

Dès lors, tous les incidents se tiennent comme les anneaux d'une chaîne, par exemple ce fameux songe qui n'est point un hors-d'œuvre brillant, et plus ou moins justifié comme celui de Pauline dans *Polyeucte*, mais une pièce maîtresse, d'où part le mouvement, puisque, par les frayeurs dont il est cause, il provoque l'interrogatoire de Joas.

Rien de plus neuf d'ailleurs que cette scène où l'on suit avec une émotion toujours croissante cette lutte de la faiblesse contre la force, et de la simplicité contre la ruse, où la victoire reste à l'innocence, sans qu'il en coûte rien à la vraisemblance. L'instinct de pitié qui surprend le cœur d'Athalie est si naturel et si rapide, qu'il ne dément pas le caractère. Outre qu'elle se reproche pathétiquement cette défaillance :

Quel prodige nouveau me trouble et m'embarrasse?
La douceur de sa voix, son enfance, sa grâce
Font insensiblement à mon inimitié
Succéder.... Je serais sensible à la pitié?
(Acte II, sc. VII.)

sa haine lui revient aussitôt; et le juge d'instruction le plus expert applaudirait à cette enquête que lui inspire le souci de sa sûreté personnelle. Rien non plus d'invraisemblable dans la dextérité naïve avec laquelle l'enfant, que nous écoutons anxieux comme Josabeth, se joue autour des pièges, glisse, échappe, et se sauve par des merveilles d'évasive souplesse. Dans ses réponses à double entente qui, dérobant le secret qu'elles semblent trahir, dépistent la curiosité sous apparence de la satisfaire, et donnent le change sans vouloir tromper, pas un mot qui soit mensonge ou calcul; et cependant cette franchise même ressemble à de l'adresse, jusque dans les témérités dont elle ne se doute pas. Oui, c'est toute une diplomatie qui s'ignore, et ne nous étonne pas, malgré le timbre d'une voix qui a toujours son âge. C'est qu'Éliacin a bien profité des entretiens de Josabeth : car la sollicitude de ses tuteurs s'est gardée de lui révéler directement le mystère de son origine. Avec une poétique adresse et qui est bien dans l'esprit du lieu et de la race, ils ont enveloppé la vérité de symboles et d'énigmes :

ATHALIE.

Où dit-on que le sort vous a fait rencontrer?

JOAS.

Parmi des loups cruels prêts à me dévorer.
(Acte II, sc. VII.)

Évidemment il parle ici de souvenir; on ne lui en a pas dit davantage.

L'enseignement du sanctuaire lui porte bonheur, et toutes les belles maximes qu'on mit dans la mémoire de son cœur vont lui revenir aux lèvres, aussi ingénues que s'il récitait un verset des prophètes :

ATHALIE.

Mais de vos premiers ans quelles mains ont pris soin?

JOAS.

Dieu laissa-t-il jamais ses enfants au besoin?
Aux petits des oiseaux il donne leur pâture.
(*Ibid.*)

S'il paraît très avancé pour son âge, l'honneur en est donc à ses maîtres. Athalie ne s'y trompe pas, quand elle dit avec une sombre ironie :

.... J'aime à voir comme vous l'instruisez....
Sa mémoire est fidèle; et dans tout ce qu'il dit
De vous et de Joad je reconnais l'esprit.
(*Ibid.*)

Les allusions deviennent en effet de plus en plus transparentes :

Le bonheur des méchants comme un torrent s'écoule;
(*Ibid.*)

et, sous le coup de ces blessures qui réveillent des haines irréconciliables, Athalie se redresse à son tour, avec un sinistre orgueil, pour lancer l'apologie de ses forfaits, comme un défi dédaigneux à l'impuissance de ses ennemis.

Et quelle scène encore que celle où le grand prêtre tombe aux pieds d'un enfant de huit ans, puis, déposant la couronne sur le front du souverain légitime, mêle la tendresse d'un père à la majesté du sacerdoce pour faire, lui aussi, comme Bossuet, la leçon à tous les rois! La foi monarchique du dix-septième siècle est là dans toute sa ferveur. En même temps, sous les conseils ou plutôt sous les ordres qui dictent ses devoirs à une conscience royale, on reconnaît encore le cœur de Racine. On aime à voir que Joad n'oublie pas la cause des peuples, au moment où il leur donne un roi, ce qui n'empêcha pas Voltaire de l'appeler un *factieux* bon à mettre à la Bastille. Il veut une royauté absolue, mais paternelle.

Quand Racine s'élève contre « *l'ivresse de l'absolu pouvoir* », et

Des lâches flatteurs la voix enchanteresse,
(Acte IV, sc. IV.)

on voudrait croire à la légende qui court sur le *mémoire* relatif à la misère du peuple, rappelé par nous plus haut, et que

Mme de Maintenon n'aurait point osé défendre. On aimerait à penser encore qu'avec ou sans la préméditation de Racine, le roi qui venait de révoquer l'édit de Nantes, prit pour lui ce vers :

> Hélas! ils ont des rois égaré le plus sage!
> (Acte IV, sc. IV.)

Mais, quoi qu'il en soit, au fond, de ces allusions et de ces anachronismes, l'ensemble du tableau n'en convient pas moins avant tout aux mœurs d'une nation qui choisit souvent ses pontifes pour chefs ou pour arbitres, jugeant les rois avec l'autorité d'une voix inspirée par Dieu lui-même.

Quant au prophétique transport qui sert puissamment à l'action, puisqu'il communique aux lévites la foi d'où dépend la victoire, ce morceau n'a d'égal que le dénoûment si grandiose, auquel celui de *Rodogune* est seul comparable pour l'effet scénique, et que couronnent ces vers où se résume toute la morale de la pièce :

> Par cette fin terrible et due à ses forfaits,
> Apprenez, roi des Juifs, et n'oubliez jamais
> Que les rois dans le ciel ont un juge sévère,
> L'innocence un vengeur, et l'orphelin un père.
> (Acte V, sc. VIII.)

Le poète lyrique, les chœurs. — Nous n'avons rien dit encore du poète lyrique, et des chœurs par lesquels il nous rappelle les anciens. Tout en rivalisant avec les hardiesses du génie hébreu par des brusqueries audacieuses qu'eût enviées Bossuet, il les attendrit par l'accent d'une grâce virgilienne et d'une douceur évangélique; car des notes clémentes tempèrent ici l'horreur ou la sombre magnificence de la tragédie juive : c'est comme une rosée qui tombe d'un ciel d'airain. Or ces strophes ne sont point l'accompagnement lointain de l'action; mais elles la continuent et la prolongent par l'harmonie des vœux qui l'interprètent. Ces jeunes filles, que guident Josabeth et l'aimable Salomith, s'intéressent en effet par d'intimes émotions aux souffrances, à l'espoir, à la crainte et aux joies de l'épreuve ou du triomphe. C'est ainsi qu'à la fin du premier acte, après les redoutables confidences de Joad, des voix pures secondent

le grand prêtre, encouragent Abner, et rassurent Josabeth, en célébrant la grandeur et la bonté du Tout-Puissant. De même, au second acte, l'interrogatoire de Joas semble susciter spontanément l'explosion enflammée de l'ode qui contient la menace des vengeances prochaines. Au troisième acte, alors que s'arment les lévites; le concert qui éclate est comme l'écho naturel de l'excommunication qui vient de chasser l'apostat du temple, et de la prophétie qui soulève le voile de l'avenir. Enfin, au quatrième acte, à l'heure du combat, n'entend-on pas frémir un chant de guerre, le prélude du *Te Deum* de la victoire prochaine, parmi l'adieu des vierges prêtes à rentrer dans l'ombre du sanctuaire, dès que retentira le bruit des armes?

En résumé, la conception la plus riche dans le sujet le plus simple et en apparence le plus stérile, la vérité des caractères et des mœurs appropriés au goût français, la logique des situations, une majesté de ton, un essor qui s'élève jusqu'à l'enthousiasme, un style aussi aisé que sublime, la discrète adresse d'une versification merveilleusement variée et savante [1], où Racine est au-dessus de lui-même, la terreur et la pitié soutenues par un intérêt progressif, le dénoûment le plus imposant qui se soit produit sur la scène, puisqu'il nous montre Dieu gouvernant les empires, voilà les mérites qui mettent *Athalie* hors de pair, et justifient ce jugement de Sainte-Beuve : « Elle est belle comme l'*Œdipe roi*, avec le vrai Dieu de plus ». Mme du Deffand écrivait que, s'il fallait choisir un ouvrage, un seul, dont elle voulût être l'auteur, elle opterait pour *Athalie*. Le grand Frédéric disait qu'il aimerait mieux avoir fait *Athalie* que la guerre de Sept Ans; et Voltaire, malgré ses vives réserves sur le rôle de Joad, y a salué à maintes reprises le chef-d'œuvre de l'esprit humain, et a écrit dans la dédicace de Mérope : « C'est le chef-d'œuvre de notre théâtre; c'est celui de la poésie ». C'est en un mot la pièce la plus antique du théâtre moderne.

1. Pour apprécier par le menu et comme il le faut la science cachée de la versification chez Racine, on lira *l'Évolution du vers français au* XVII[e] *siècle*, par M. Maurice Souriau, chap. VI et *Conclusion* (Paris, Hachette, 1893).

MOLIÈRE

(1622-1673)

PORTRAIT BIOGRAPHIQUE

Sa jeunesse. — Baptisé à Saint-Eustache le 15 janvier 1622, sous le nom de Jean et né probablement le même jour — dans une maison qui était située à l'angle des rues Saint-Honoré et des Vieilles-Étuves (aujourd'hui rue Sauval), sur l'emplacement du n° 96 actuel de la rue Saint-Honoré, ou bien peut-être dans la même rue Saint-Honoré, dans une maison qui était située à l'angle de la rue de la Tonnellerie (aujourd'hui rue du Pont-Neuf), sur l'emplacement du n° 31 actuel de la rue du Pont-Neuf, — Molière était l'aîné des enfants de Marie Cressé et de Jean Poquelin, fils et frère de tapissier, lequel acquit lui-même, en 1631, de son frère Nicolas, une des huit charges enviées et conférant la noblesse personnelle, de tapissier ordinaire et valet de chambre du roi. A dix ans, le 10 mai 1632, il perdit sa mère, âgée de trente-quatre ans, laquelle laissait trois fils et une fille en bas âge. Sa première enfance s'écoula dans ce quartier voisin des halles et des tréteaux du Pont-Neuf, et dans un milieu de moyenne bourgeoisie, où tout sentait le marchand cossu [1]. Après un an de veuvage, son père ayant contracté une seconde union, en mai 1633, le petit Poquelin entra, vers 1636, chez les jésuites, au collège de Clermont, où il eut probablement pour condisciples, pendant quatre ou cinq ans peut-être, Armand de Bourbon, prince de Conti — lequel était séparé vraisembla-

1. Pour tous les détails connus sur la vie de Molière, voir la notice biographique de M. Paul Mesnard, dans le tome X de l'édition des *Grands Écrivains*, Hachette, 1889.

blement de ses camarades par « une petite balustrade dorée », comme le sera le duc d'Enghien, — le célèbre voyageur Bernier, l'épicurien Chapelle et le poète Hesnault. Quand il eut achevé et bien fait ses humanités, il aurait été admis par Gassendi, selon les témoignages assez considérables sinon décisifs de Grimarest et du P. Bougarel, historien du célèbre professeur, à suivre les cours de philosophie que ce dernier faisait chez François Luillier, maître des requêtes, à Chapelle, fils naturel du susdit Luillier, à Bernier, à Hesnault, à Lamothe le Vayer fils, et aussi à Cyrano de Bergerac [1]. Nous savons de plus que son père, l'ayant pourvu de la survivance de sa charge (dès 1633), le fit aller à sa place, en 1642, exercer ladite charge, pendant le trimestre obligatoire (avril-juin), à la suite du roi parti pour un voyage d'un an en Languedoc. Le jeune observateur put alors entrevoir les mœurs de la cour, et admirer Richelieu, qui, tout mourant, luttait encore contre le courage des Espagnols, l'audace des mécontents, la pusillanimité du roi, et nous gagnait Perpignan et le Roussillon. Le spectacle n'était pas fait pour calmer, comme l'espérait son père, son humeur aventurière.

Sa vocation, son noviciat. — Depuis longtemps en effet le goût du théâtre s'était éveillé dans sa vive imagination, grâce aux gâteries de son aïeul et subrogé tuteur, Louis de Cressé, riche bourgeois qui aimait la comédie avec passion, et menait souvent son petit-fils à l'Hôtel de Bourgogne, tout voisin, où brillaient Bellerose dans le haut comique, Gautier-Garguille, Gros-Guillaume et Turlupin dans la farce. Les confrères de la Passion qui, dépossédés de leurs privilèges, demeuraient propriétaires de la salle et de plusieurs loges, avaient d'ailleurs pour doyen, vers 1639, un nommé Pierre Dubout, qui était, lui aussi, tapissier ordinaire du roi. Or ce collègue de Jean Poquelin donna ses entrées à l'étudiant qui venait d'ailleurs, paraît-il, de se faire recevoir avocat à Orléans, ce qui était aisé, moyennant finance, suivant la recette dont Perrault nous fait un si plaisant récit dans ses mémoires.

Il est probable que la charge paternelle lui souriait médiocre-

1. Pour ce dernier aussi, le fait est controversé, mais non ruiné : voir la thèse récente de M. A. Brun, *Savinien de Cyrano Bergerac (Biographie)* (A. Colin, 1894).



ment; aussi se laissa-t-il tenter par l'impérieuse vocation qui le tourmentait; et, une fois majeur, après avoir hanté les tréteaux du Pont-Neuf, les Italiens et Scaramouche, et après avoir même, selon des probabilités assez fortes, sollicité un emploi de compère chez Bary, puis chez l'Orviétan, deux opérateurs fameux du Pont-Neuf, il ne tarda pas à signer, le 30 juin 1643, l'acte de société d'une troupe, composée d'enfants de famille et d'amateurs. Ceux-ci s'intitulaient l'*Illustre Théâtre*, et donnèrent des représentations à la porte de Nesle et rue de Bussy, au faubourg Saint-Germain. Les deux frères Béjart, leur sœur Madeleine, et Duparc faisaient partie de cette bande ambulante qui rappelait les *Enfants sans soucis*. Bientôt il en devint le chef, à ses risques et périls, jouant lui-même sous le nom de Molière, qui figure pour la première fois dans un acte notarié du 28 juin 1644, et dont on ne sait que deux choses, l'une qu'il avait été déjà porté par un romancier, Molière d'Essartines, et l'autre qu'il allait devenir un de ceux qui voleront le plus longtemps sur les lèvres des hommes. Il prit vis-à-vis de ses camarades la grosse part de responsabilité, souscrivit pour toutes les obligations, et s'engagea si bien que, les recettes étant insuffisantes, il se vit un jour appréhendé au corps, et que nous le trouvons du 2 au 4 août 1645 dans la prison du Châtelet, détenu pour une dette de cent quarante-trois livres. Mais un brave homme, Léonard Aubry, paveur des bâtiments du roi, se porta caution, et hâta sa délivrance.

Cependant éclataient les troubles politiques de la Régence, espèce de tragi-comédie, compliquée d'astuce italienne, de rancune espagnole, de légèreté française, et dénouée par une composition amiable entre des intérêts qui s'étaient armés les uns contre les autres, sans trop savoir de quoi ils avaient à se plaindre, ni ce qu'ils pouvaient espérer. Cette crise faisant une concurrence fâcheuse aux divertissements de la scène, Molière partit pour la province, où, pendant douze années, à la tête de sa caravane, tout ensemble directeur, acteur et auteur, puisant à pleines mains, en cette dernière qualité, dans le répertoire de la comédie et de la farce italiennes ou gauloises, il accomplit un noviciat singulièrement propre à former un poète comique. Ce rude apprentissage ouvrit un vaste champ à sa curiosité, car la province était alors aussi variée de mœurs que de cos-

tumes. D'une ville à l'autre, mille contrastes attiraient l'œil, et les originaux s'y découvraient d'autant plus sûrement que l'ébullition contagieuse de la Fronde avait gagné la France entière. Tous les masques se détachaient, tous les caractères entraient en jeu, toutes les conditions étalaient leurs travers, leurs ridicules ou leurs vices. Nul aveu ne devait être perdu pour celui qu'un de ses amis surnomma *le Contemplateur*, et qu'un de ses ennemis, de Villiers, dans sa comédie satirique d'*Elomire* (anagramme de Molière) *hypocondre*, nous dépeint sous les traits que voici : « *Elomire* n'a pas dit une seule parole; je l'ai trouvé dans la posture d'un homme qui rêve. Il avait les *yeux collés* sur trois ou quatre personnes de qualité qui marchandaient des dentelles. Il paraissait si attentif à leurs discours qu'il semblait *regarder jusqu'au fond de leurs âmes* pour y voir ce qu'elles ne disaient pas. » N'a-t-on pas raconté que plus d'une fois il s'assit, des heures durant, à bord du coche d'eau d'Auxerre, observant ce qui se passait autour de lui, avec une intensité si sérieuse qu'elle ressemblait à la rêverie de La Fontaine? On a conservé longtemps à Pézenas un fauteuil, aujourd'hui à la Comédie-Française, dans lequel « l'habile picoreur », comme l'appelle le *Ménagiana*, venait s'installer chez le barbier Gély, fort achalandé, pour y étudier les discours et propos d'un chacun. Cette disposition à regarder en silence s'accrut avec l'âge et les chagrins de la vie. Ajoutez à ce trait l'expérience personnelle des passions.

Nous ne suivrons point Molière dans toutes les stations de la vie nomade qui nous le montre allant à l'aventure, hospitalier, libéral, bon camarade, essayant toutes les passions, parcourant tous les étages, menant, lui aussi, sa Fronde joyeuse qui faisait épanouir une innocente gaîté de Bordeaux à Béziers, de Nantes à Lyon, de Rouen à Montpellier. Signalons seulement deux comédies, en cinq actes et en vers, qui, malgré leur inexpérience, annonçaient déjà son génie. Ce furent l'*Étourdi*, dont les vers sont si hauts en couleur et d'une allure si fringante, et le *Dépit amoureux*, applaudis l'un, pour la première fois, à Lyon, en 1655, plus probablement qu'en 1653, l'autre, en 1656, à Béziers, pendant la tenue des états du Languedoc. Ces derniers étaient présidés par le prince de Conti, peut-être ancien condisciple, et, en tous cas, protecteur assez bienveillant alors

du poète, sans qu'on soit autorisé à affirmer que celui-ci faillit devenir secrétaire de ses commandements, après la mort de Sarrasin, laquelle date de 1654.

Retour à Paris (1658). Les Précieuses ridicules (1659). Nomenclature de ses autres pièces. — Il revint à Paris, à la veille de la paix des Pyrénées, lorsque Louis XIV allait se sentir roi, par la mort de Mazarin. C'était arriver à propos, au moment où la cour et la ville attendaient leur peintre. Car les rangs et les conditions allaient se fixer enfin, et chacun commençait à prendre son pli. Recommandé par le duc d'Orléans et présenté au roi qui lui permit de jouer alternativement, avec les comédiens italiens, sur le théâtre du Petit-Bourbon [1], sous le titre de *troupe de Monsieur*, Molière put donner, le 14 octobre 1658, au vieux Louvre, dans la salle des Gardes, le *Nicomède* de Corneille, avec accompagnement du *Docteur Amoureux*. Ce fut le modeste prélude de l'époque héroïque où son génie comique, dégagé de la farce, entrait en possession de lui-même.

Dès l'année suivante, le 18 novembre 1659, il inaugura sa glorieuse carrière par *les Précieuses ridicules*, qui attaquaient au vif les mœurs contemporaines. On eût dit un de ces coups de tonnerre qui chassent tous les brouillards. Avant de se déployer à l'aise sur la scène, il lui fallait éclaircir l'horizon littéraire, et en finir avec le petit goût des dégoûtés, avec les mesquins scrupules mis à la mode par la *Clélie*, dont les interminables volumes avaient encore un succès fou. Coupant court à cette épidémie du bel esprit, il voulut donc conquérir son droit de franc-parler; et le vrai public l'encouragea de ses applaudissements, témoin cette légende fausse, mais qui date bien, du vieillard du parterre, lequel, dans un transport d'admiration, se serait écrié : « Courage, Molière! voilà la bonne comédie! » Ce légendaire vieillard, s'il exista jamais, avait dû, dix-sept ans auparavant, applaudir déjà et ferme *le Menteur*, et au même titre. Ménage a conté plus tard, trop tard, qu'il était à la pre-

1. La troupe de Molière y donna sa première représentation le 2 novembre 1658. Lorsque l'on commença de bâtir, en 1660, la colonnade du Louvre sur l'emplacement du Petit-Bourbon, la troupe de Monsieur passa au Palais-Royal. Elle devint troupe du roi en 1665. Plus tard, à la mort de Molière, réunie à la troupe du Marais d'abord, et sept ans après (1680), à celle de l'Hôtel de Bourgogne, elle forma le *Théâtre-Français*.

mière représentation : « au sortir de la comédie, dit-il, prenant M. Chapelain par la main : Monsieur, lui dis-je, nous approuvions, vous et moi, toutes les sottises qui viennent d'être critiquées si finement et avec tant de bon sens. Mais, pour me servir de ce que saint Remy dit à Clovis, il nous faudra brûler ce que nous avons adoré, et adorer ce que nous avons brûlé. » A ces légendes joignons, toujours pour dater l'avènement de Molière dans la bonne comédie, ce témoignage du *Segraisiana* qui lui fait dire avec une immodestie dont il était incapable : « Je n'ai plus que faire d'étudier Plaute et Térence, ni d'éplucher les fragments de Ménandre ; je n'ai qu'à étudier le monde ».

C'est ce qu'il entreprit sans désemparer, mais non sans se souvenir de Plaute et de Térence : car, après le sel un peu gros, mais bien gaulois, de *Sganarelle* (1660), et le drame un peu pâle de *Don Garcie de Navarre* (1661), il se produisit avec autant de vérité que de gaîté dans *l'École des maris* jouée, en 1661, avec *les Fâcheux*, dans cette fête historique de Vaux où Fouquet faillit être arrêté ; *l'École des femmes* (1662) d'où date vraiment, bien plus que des *Précieuses*, l'avènement de Molière dans la comédie de caractère ; *la Critique de l'École des femmes*[1] (1663) ; *le Festin de Pierre ou Don Juan* (1665) ; *le Misanthrope* (4 juin 1666) ; *le Médecin malgré lui* (1666) ; *le Tartuffe* dont les trois premiers actes furent joués, en 1664, au courant des divertissements intitulés *les Plaisirs de l'île enchantée*, qui eut sa première représentation, en cinq actes, au Raincy, chez le prince de Condé, le 29 novembre 1664, en attendant la représentation publique du 5 février 1669 ; *Amphitryon* (16 janvier 1668) ; *l'Avare* (9 septembre 1668) ; *le Bourgeois gentilhomme* (1670) ; et *les Femmes savantes* (1672).

Chacune de ces pièces a son histoire ; mais un résumé ne peut effleurer l'analyse, même sommaire, de ce répertoire illustre, en dehors duquel nous avons laissé pourtant bien des exploits qui suffiraient à une autre renommée, à savoir : *l'Impromptu de Versailles*, 1663 ; *la Princesse d'Élide*, 1664 ; *le*

1. *L'École des Femmes* suivit de près le mariage de Molière, qui épousa, le 20 février 1662, Armande Béjart, âgée de dix-sept ans. Il en avait quarante. — *La Critique* est une comédie d'un genre tout neuf. Le poète y répond aux injustes attaques de ses détracteurs, et y donne, avec d'excellents préceptes de goût, un modèle de polémique littéraire.

Mariage forcé, 1664; *l'Amour médecin*, 1665; *le Ballet des Muses*, *Mélicerte*, *le Sicilien*, 2 décembre 1666-19 février 1667; *Georges Dandin*, 1668; *M. de Pourceaugnac*, 1669; *les Amants magnifiques*, 1670; *Psyché*, 1670 (plan, 1er acte, sc. I de l'acte II, et sc. I de l'acte III, le reste est de Corneille, son collaborateur); *les Fourberies de Scapin*, 1671; *la Comtesse d'Escarbagnas*, 1671; *le Malade imaginaire*, 1673; sans trop oublier deux au moins de ses farces qui peuvent lui être attribuées avec certitude : *la Jalousie du Barbouillé*, et *le Médecin volant*, premiers crayons de *G. Dandin* et du *Médecin malgré lui*, lesquelles ne sont pas médiocrement gaies : soit, en tout, trente-trois pièces de théâtre.

Vue d'ensemble sur son théâtre. — Disons seulement que, pendant les quinze années qui précédèrent sa mort, la verve de Molière ne cessa pas de déborder à flots pressés pour suffire avec une libéralité vraiment merveilleuse aux exigences les plus diverses, aux ordres du roi comme aux plaisirs du public, aux intérêts de sa troupe comme à ceux de sa gloire. Attaqué par mainte cabale, assailli par l'envie, très recherché des grands, devenu pour Louis XIV la ressource habituelle de ses fêtes, sollicité par mille obligations, troublé par ses soucis domestiques, Molière, valet de chambre de Sa Majesté, directeur de théâtre et comédien infatigable, n'en fut pas moins, partout et toujours, prêt à répondre à tous les appels, sans renoncer jamais à ses heures d'initiative personnelle et d'inspiration indépendante. Entre la dette payée en toute hâte aux divertissements de Versailles ou de Chambord, et ses cordiales avances à la jovialité bourgeoise, il trouvait du loisir pour des œuvres destinées au lointain avenir. D'une part en effet, pour Louis XIV, son bienfaiteur, il est toujours à son poste. *L'Amour médecin* est fait, appris et représenté en cinq jours. *La Princesse d'Élide* n'a que le premier acte en vers; le reste suit en prose; et, comme le dit spirituellement un contemporain, *la comédie n'a eu le temps cette fois que de chausser un seul brodequin*. Si *Mélicerte* n'est pas finie, quinze jours suffisent aux *Fâcheux*. Que dire du *Mariage forcé*, du *Sicilien*, de *Georges Dandin*, de *Pourceaugnac*, et de tous ces impromptus, faits de verve, avec intermèdes et ballets, au pas de course? Les intérêts de sa troupe furent tout aussi pressants. N'a-t-il pas dépêché *Don Juan*, parce

que les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, et ceux de Mademoiselle, avaient déjà le leur, et que *la statue qui marche* ne cessait de faire merveille? Au lendemain du *Misanthrope* paraissait *le Médecin malgré lui*; et le surlendemain il organisait pour Saint-Germain *Mélicerte* et *la Pastorale comique*. D'autre part, des diversions multiples et impérieuses ne l'empêchaient pas tout aussitôt de songer aux juges les plus difficiles, à Boileau, à lui-même, au genre humain; et, dans cette prodigieuse fécondité, sa raison de plus en plus ferme, son observation de plus en plus profonde ne connurent ni les incertitudes d'un tâtonnement, ni les fatigues d'un déclin : car ses premiers croquis sont aussi étonnants, quoique autrement, que ses tableaux les plus achevés. Original jusque dans ses imitations, il a l'air, quand il emprunte, de reprendre son bien, et il fait oublier les sources auxquelles il puise. La farce même, il l'élève jusqu'à lui : ses bouffonneries ne sont-elles pas traversées par des éclairs d'intuition qui les rapprochent de la haute comédie dont il est le père? Mais si *Pourceaugnac*, *le Bourgeois gentilhomme* et *le Malade imaginaire*, avec leurs purs ébats et leur délirante ébriété, nous rappellent le rire inextinguible des dieux homériques, le lyrisme exhilarant d'Aristophane ou de Rabelais, et même les étincelantes fantaisies de Shakespeare, leur auteur demeure avant tout peintre de la nature humaine dans le sens le plus large et le plus libre.

En effet, bien que sa figure apparaisse et ressorte, plus que toute autre, dans le cadre particulier du siècle qui offrit des modèles à ses pinceaux, son œuvre s'étend et se prolonge fort au delà.

Tandis que le poète comique met en scène, ou indique du moins au passage, presque toutes les classes, toutes les conditions de la société, la cour, la ville, la province, bourgeois, nobles, paysans, marchands, médecins, hommes de loi, valets et maîtres, le moraliste représente au vif tous les caractères, tous les ridicules, tous les vices, pédants, fâcheux, fanfarons, fripons, dupeurs et dupés, bel esprit, faux savoir, avarice, prodigalité, coquetterie, égoïsme, entêtement, malveillance, vanité, sottise, jalousie, libertinage, irréligion, hypocrisie, en un mot son temps, et avec lui l'humanité tout entière.

Si la fécondité de l'invention est un des signes du génie dramatique, nul n'a donc possédé plus souverainement cette magie créatrice qui sait communiquer la vie à tout un monde de personnages dont la physionomie est si distincte qu'une fois connus, ils s'imposent définitivement à la mémoire. Les siens sont tout ensemble et des individus qui ont leur date dans l'histoire des mœurs, et des types qui ne périront jamais. C'est que Molière fut éminemment doué de cette vertu singulière que l'on pourrait appeler le *don des métamorphoses*. Il eut le privilège de s'oublier lui-même, pour devenir tour à tour chacun des acteurs qu'il fait parler, agir et sentir de mille façons pathétiques ou divertissantes. Dans cette foule bruyante qu'il évoque autour de nous, il se perd, il disparaît; ou du moins, s'il se montre furtivement sous le masque, nous ne voyons dans l'Ariste qui censure les folies humaines que le philosophe qui, tout en raillant nos misères, ne cesse pas, malgré sa misanthropie mélancolique, d'aimer et de plaindre ses semblables. Oui, il est encore là, dans l'ombre, nous découvrant la cordialité d'une âme généreuse, éclairée, tolérante, sincère, naturelle avant tout, et digne de n'avoir jamais eu d'autres ennemis que les envieux, et les vicieux : car son cœur valut son imagination; et, si le comique est la forme de son génie, le bon sens, la raison la plus pure en est le fond et la substance.

Cette bonne foi, ce désintéressement qui nous dérobent l'auteur sous la vérité des caractères, voilà le principal secret de sa poétique, comme il le déclare par la bouche de Dorante : « Vous êtes de plaisantes gens avec vos règles, dont vous embarrassez les ignorants et nous étourdissez tous les jours! Il semble, à vous ouïr parler, que ces règles de l'art soient les plus grands mystères du monde; et cependant ce ne sont que quelques observations aisées, que le bon sens a faites sur ce qui peut ôter le plaisir que l'on prend à ces sortes de poëmes; et le même bon sens qui a fait autrefois ces observations les fait aisément tous les jours, sans le secours d'Horace et d'Aristote... *Laissons-nous aller de bonne foi aux choses qui nous prennent par les entrailles*, et ne cherchons point de raisonnements pour nous empêcher d'avoir du plaisir. » (*Critique de l'École des femmes*, scène VI.)

En 1661, quelques mois après la publication des *Examens* de Corneille, et des trois discours, Molière disait déjà, dans *l'Avertissement* des *Fâcheux* : « Ce n'est pas mon dessein d'examiner maintenant si tout cela pouvait être mieux, et si tous ceux qui s'y sont divertis *ont ri selon les règles*. En attendant cet examen, qui peut-être ne viendra point, *je m'en* remets assez aux décisions *de la multitude*, et je tiens aussi difficile de combattre un ouvrage que le public approuve, que d'en défendre un qu'il condamne ». Dans *l'Impromptu*, il plaide aussi *pro domo sua* et avec quelle adresse d'apologie à travers les saillies de sa verve! C'est qu'alors la comédie ne paraissait à l'Hôtel de Rambouillet qu'un genre inférieur. On en voulait à Molière de faire tant de bruit avec des « *bagatelles* ». On en gémissait comme d'un scandale. Il voulait, lui, assurer son rang à la comédie près de la tragédie.

Plaire aux honnêtes gens, et non pas seulement à ceux du bel-air, mais à ceux *de la multitude*, s'il s'y en trouve, comme il le donne maintes fois à entendre, tel est donc aux yeux de Molière l'unique, l'infaillible règle. Or il y réussit par cette incomparable naïveté qui n'est que la nature prise sur le fait, comme le laisse entendre ce mot de Joubert : « Molière est comique de sang-froid, à son insu : il provoque le rire, et ne rit pas ».

Son style. Les fresques de Mignard et de Molière. — Aussi quelle spontanéité, quelle véhémence dans ce style qui est tout action, mouvement et chaleur! Et comme il s'applique à lui, cet éloge qu'il fit de Mignard, dans son poème sur *la Gloire du Val-de-Grâce* (1669), où il célèbre ainsi les vertus de la *fresque*, cette peinture dont la grâce

Se conserve un éclat d'éternelle durée,
Mais dont la promptitude, et les brusques fiertés
Veulent un grand génie à toucher ses beautés.
De l'autre, qu'on connaît, la traitable méthode
Aux faiblesses d'un peintre aisément s'accommode;
La paresse de l'huile, allant avec lenteur,
Du plus tardif génie attend la pesanteur....
. . . .
Mais la fresque est pressante, et veut sans complaisance
Qu'un peintre s'accommode à son impatience,
La traite à sa manière, et d'un travail soudain
Saisisse le moment qu'elle donne à sa main :

La sévère rigueur de ce moment qui passe
Aux erreurs d'un pinceau ne fait aucune grâce;
Avec elle, il n'est point de retour à tenter,
Et tout, au premier coup, se doit exécuter.
Elle veut un esprit où se rencontre unie
La pleine connaissance avec le grand génie,
Secouru d'une main propre à le seconder
Et maîtresse de l'art jusqu'à le gourmander,
Une main prompte à suivre un beau feu qui la guide,
Et dont, comme un éclair, la justesse rapide
Répande dans les fonds, à grands traits non tâtés,
De ses expressions les touchantes beautés.

Telle est son exécution grandiose, et ardente, aussi sûre que prompte à répondre au caprice ou même à la politique du maître, et aux vœux du public, étrangère aux timides retouches, enlevant l'œuvre de premier jet, d'inspiration, par cet irrésistible élan qui sait profiter de l'heure décisive où la rapidité du coup d'œil fait gagner la victoire. De là cette franchise, parfois même cette crudité d'une langue hardie, passionnée, pittoresque, primesautière, indépendante, toute populaire, et dont le relief, la couleur et l'opulence nous font penser à Villon, à Rabelais, à d'Aubigné, à Régnier, nous allions dire à Bossuet (car Molière a la même ampleur), à Saint-Simon (car il est son égal par l'imagination, et le surpasse par la science du choix et de la mesure). Ne soyons donc pas surpris que la fine et mystique délicatesse de Fénelon n'ait pas goûté comme il convenait ces prodigalités d'une verve aussi éloignée de Virgile et de Térence, que la manière de Rubens ressemble peu à celle de Raphaël. La Bruyère lui-même qui lui reproche « *le jargon, et le barbarisme* », seize ans après sa mort, en 1689, n'a pas eu le sens équitable. C'est qu'au XVIIe siècle le goût de la pureté avait quelquefois conduit au purisme. Voyez Balzac sollicitant Vaugelas en faveur du mot *félicité*. Ne voulait-on pas rejeter *poitrine* parce qu'on disait *poitrine de veau* (I, 216, Vaugelas)? L'expression *à présent* faillit être proscrite, parce qu'un courtisan, l'ayant rencontrée dans un livre, ferma l'ouvrage (*Ib.*, II, 111). Il y eut là de l'excès, du préjugé. Mais si quelques habiles lui ont marchandé l'admiration jadis et même aujourd'hui [1], le cœur de la France

1. Voir là-dessus le *Précis historique et critique de la littérature française* d'Eugène Lintilhac, t. II, p. 68 et suiv.

lui fut conquis dès le premier jour, et, quoi qu'en dise Boileau, elle reconnaît encore son Shakespeare jusque « *dans le sac ridicule où Scapin s'enveloppe* ».

L'homme. Sa mort. — Parvenu au comble de son art et de sa gloire, recherché par les plus grands seigneurs, mandé fréquemment par La Rochefoucauld, le cardinal de Retz et M. le Prince, auxquels il donna la primeur des *Femmes savantes* et du *Bourgeois gentilhomme*, goûté du Roi qui le distinguait visiblement et daignait être le parrain de son premier enfant, Molière, riche de trente mille livres de rente, menant assez grand train, et dans tout l'éclat de sa faveur, pouvait siéger à l'Académie française qui lui aurait fait offrir un fauteuil par l'entremise de Boileau. Mais il lui fallait, pour l'occuper, renoncer à sa profession de comédien. Or son point d'honneur consistait non seulement à ne pas déserter cette scène à laquelle il devait sa renommée, et dont il ne voulait pas rougir, mais à soutenir la fortune de sa troupe, c'est-à-dire de cent personnes que sa retraite eût jetées dans la misère. De fâcheux symptômes alarmaient pourtant ses amis, et leurs instances le pressaient de renoncer à un état dont les fatigues minaient ses forces. Mais il s'obstinait à s'y refuser par un dévoûment dont les suites furent funestes. Il venait de composer le *Malade imaginaire*, dont la première représentation eut lieu le 10 février 1673, et où il jouait le rôle d'Argan, lorsqu'à la quatrième représentation, le vendredi 17 février 1673, il se sentit plus incommodé que de coutume. Sa femme et l'acteur-auteur Baron, son élève et ami, lui conseillaient le repos, mais en vain. « Comment voulez-vous que je fasse? répondit-il. Il y a cinquante pauvres ouvriers qui n'ont que leur journée pour vivre : que feront-ils si l'on ne joue pas? Je me reprocherais d'avoir négligé de leur donner du pain un seul jour, le pouvant absolument. » Il fit donc un effort sur lui-même, et, au moment où il prononçait le mot *Juro*, il se sentit attaqué d'une convulsion qu'il essaya de dissimuler sous un rire forcé. Transporté chez lui, rue Richelieu (présentement, nº 40), il fut pris d'un tel accès de toux, qu'un vaisseau se rompit dans sa poitrine, et qu'il expira, moins d'une heure après avoir quitté la scène, dans les bras de deux sœurs de charité, venues à Paris pour des quêtes, auxquelles il donnait

l'hospitalité et qui passèrent la nuit en prières, près de leur bienfaiteur. On sait que la sépulture religieuse faillit être refusée à sa dépouille. Mais le roi, supplié par la veuve de Molière, fit savoir à l'archevêque, M. de Harlay, qu'il désirait éviter l'éclat et le scandale, et il fut décidé qu'on accorderait « un peu de terre sainte, par prière », comme dit Boileau, aux restes du comédien, pourvu que le corps allât directement au cimetière Saint-Joseph, rue Montmartre, sans passer par l'église. La cérémonie s'accomplit, le mardi 21 février 1673, vers les neuf heures du soir, et fut fort modeste. Mais, derrière *les trois ecclésiastiques*, *les six enfants bleus*, *et les quatre prêtres porteurs de la bière de bois*, *couverte du poêle des tapissiers*, marchaient ses amis et sa gloire.

LE TARTUFFE

(1664-1669)

I. — Faits historiques.

Les trois premiers actes de Tartuffe représentés en 1664. — Les représentations en cinq actes chez Condé (1664-1668). — Pour apprécier l'importance d'un chef-d'œuvre littéraire qui, aujourd'hui même, exerce encore une action sur les esprits et les mœurs, il convient de raconter d'abord son histoire; car les vicissitudes qu'il dut traverser sont un de ces événements qui conservent un intérêt presque dramatique, ne fût-ce que par le spectacle d'un grand homme luttant avec courage, pendant cinq années, contre une coalition puissante dont la défaite fut une victoire pour la liberté de l'art, en même temps qu'une revanche pour la justice, la raison, la morale publique et l'honneur de l'esprit français. Avant d'entrer dans le détail des incidents qui passionnèrent si profondément l'opinion, commençons par fixer certains faits dont la chronologie sera la lumière de notre enquête.

Si l'on en croit les premiers éditeurs du *Tartuffe*, son acte

de naissance daterait soit du 5 février 1669, jour où la carrière lui fut ouverte librement, soit du 5 août 1667, première soirée où il put se montrer au grand jour, mais pour disparaître le lendemain. Or il y a là une double erreur, et d'assez grave conséquence; car elle nous persuaderait, par exemple, que le *Tartuffe* a suivi *Don Juan*, tandis qu'il l'a précédé, pour ne pas dire engendré. Ce serait donc se méprendre sur les causes qui expliquent une des plus originales créations de Molière, et le développement naturel de son génie. La vérité est que le *Tartuffe* fut non seulement conçu, mais écrit, lu, et même joué, d'abord en partie, puis dans son ensemble, avant la fin de 1664, en des représentations particulières, dont la première (actes I-III) eut lieu à Versailles, le lundi 12 mai, sixième et avant-dernier jour des fêtes décrites dans la relation des *Plaisirs de l'île enchantée*. Puis, dans la même année, il fut représenté, toujours en 3 actes, le 25 septembre, à Villers-Cotterêts, pour S. A. MONSIEUR, qui régalait Leurs Majestés. Enfin il figura dans son ensemble, dès le 29 novembre 1664, au château du Raincy, pour S. A. S. Monseigneur le Prince, qui le fit jouer encore le 8 novembre 1665, au même endroit; le 4 mars 1665, à Paris même; et le 29 septembre 1668, en son château de Chantilly. Les trois premiers actes seulement avaient donc figuré d'abord sous les yeux du Roi et de la Cour. Or il est probable que ce choix ne fut pas une surprise et un coup d'audace improvisé par l'initiative d'un poète confiant dans sa faveur. Avant de soumettre aux regards de Louis XIV une comédie d'une telle portée, le poète dut pressentir les dispositions du Maître par une lecture préalable. C'est ce que semble indiquer une note de Brossette disant d'après Boileau : « Quand Molière composait son *Tartuffe*, il en récita au Roi les trois premiers actes ». Il paraît qu'ils furent agréés; mais on ne permit pas à l'auteur de s'en prévaloir, comme le prouve le silence de sa préface et de ses placets qui se taisent sur la date, sinon sur le fait de cet auguste suffrage.

A cette question s'en rattache une autre. On peut, en effet, se demander pourquoi Molière ne produisit alors que trois actes de sa pièce. Faut-il en conclure qu'elle n'était pas encore terminée, ou devons-nous ne voir dans cette discrétion qu'un

calcul de prudence, et l'artifice adroit d'un habile qui désirait exciter la curiosité sans la satisfaire, consulter le jugement du Souverain sans donner l'éveil à l'ennemi, et assurer un patronage tout-puissant à une satire périlleuse, de telle sorte que plus tard il eût l'air de l'avoir achevée officiellement et par ordre? Il serait malaisé de se prononcer avec certitude; mais on a du moins le droit d'affirmer, non sans vraisemblance, que le plan du travail était désormais arrêté dans l'esprit du poète, et qu'il ne se serait point engagé si avant, sans savoir où il allait : car une action si fortement liée suppose nécessairement une conception générale du sujet, le dessin définitif des caractères, et la prévision très nette d'un dénoûment appelé par la logique même de l'intrigue.

On aimerait aussi à connaître les moindres épisodes de cette fête privilégiée à laquelle assistèrent au moins six cents personnes. Mais les plus hardis n'en soufflèrent mot : Bussy lui-même, en ses *Mémoires*, ne risque pas la moindre indiscrétion. Quant à Marigny, l'auteur de la grande *Relation des plaisirs de l'île enchantée*, — qui était devenu aussi prudent qu'il avait été téméraire sous la Fronde, — dans sa lettre écrite le 14 mai, sous l'impression toute vive de ses souvenirs, il se borne à nous dire que la comédie fut « trouvée fort divertissante », et qu'on ne mit pas en doute les bonnes intentions de Molière. Cela implique l'approbation du Roi, confirmée d'ailleurs par *le premier placet* de 1664, où Molière remercie Sa Majesté d'avoir « eu la bonté de déclarer qu'Elle ne trouvait rien à redire dans cette comédie qu'Elle me défendait de produire en public ».

Opposition de la Reine mère contre une pièce sympathique à la jeune Cour. — Pamphlet de Pierre Roullé. — Le Légat du Pape. — Premier Placet. — Lectures de la pièce interdite. — Mais, si la jeune Cour s'amusa de bon cœur, il n'en fut pas de même de la Reine mère, dont la dévotion ombrageuse regarda ce divertissement comme un scandale et qui, au rapport de Mme de Motteville, aurait « senti les premières douleurs de son cancer », pendant la fête même de Versailles, ce qui ne la prédisposait pas à l'indulgence. Il est certain qu'Anne d'Autriche et les personnes austères de son entourage firent entendre des protestations contre la licence accordée aux railleries d'un

comédien. Or ce signal encouragea des hostilités qui furent menées vivement par l'archevêque de Paris, Hardouin de Péréfixe, et le premier président, Guillaume de Lamoignon; car, dès le 14 mai, avant de partir pour Fontainebleau, le Roi, malgré sa bienveillance personnelle, crut devoir interdire toute représentation publique d'un ouvrage qui alarmait les consciences et soulevait des colères. On jugera de la violence de celles-ci par un pamphlet lancé en août 1664 et intitulé : *Le Roy glorieux au monde, ou Louis XIV le plus glorieux de tous les rois du monde.* L'auteur de ce factum, maître Pierre Roullé, docteur de Sorbonne et curé de Saint-Barthélemy, paroisse de la Cité, dénonçait Molière comme « un *démon vêtu de chair* et habillé en homme, et le plus signalé impie et libertin qui fut jamais dans les siècles passés... ». Il se déchaînait en invectives contre « un attentat sacrilège et impie », par lequel « il *méritait un dernier supplice* exemplaire, et *le feu même*, avant-coureur de celui de l'enfer, pour expier un crime si grief de lèse-majesté divine qui va ruiner la religion catholique en blâmant et jouant sa plus religieuse et sainte pratique, qui est la conduite et direction des âmes et des familles par de sages guides et conducteurs pieux ». C'est à ces fanatiques fureurs que Boileau fait allusion dans ces vers de l'épître VII :

L'un défenseur zélé des bigots mis en jeu,
Pour prix de ses bons mots le condamnait au feu.

Il est vrai que ce maladroit discréditait sa cause par son extravagance. Louis XIV ne se contenta pas de blâmer ces diatribes. Il les fit désavouer par le cardinal légat, Mgr Chigi, qui était venu lui porter les excuses de son oncle, le pape Alexandre VII, à l'occasion de l'insulte faite au duc de Créqui, ambassadeur de France à Rome. Molière obtint l'honneur de lire sa pièce à ce prélat, et n'eut qu'à se louer d'un accueil dont la tolérance se tournait en leçon pour notre clergé, comme en témoigne le premier Placet où le poète oppose cet illustre exemple au débordement des injures auxquelles il était en butte.

Pourtant, la proscription était maintenue, mais atténuée par des tempéraments : car nulle défense ne gêna la liberté des

lectures privées. Elles furent en effet très nombreuses, ainsi que l'attestent ce vers de la satire III de Boileau (1665) :

Molière avec Tartuffe y doit jouer son rôle,

et sa note y relative que voici : « Le *Tartuffe* en ce temps-là avait été défendu, et *tout le monde* voulait avoir Molière pour le lui entendre réciter ». Outre ces lectures réitérées, rappelons les représentations du 25 septembre 1664, à Villers-Cotterêts, et du 29 novembre au Raincy, qui eurent lieu, l'une avec la connivence d'Henriette d'Angleterre à laquelle Molière avait dédié *l'École des Femmes*, et qui donnait le ton à la jeune Cour, l'autre, celle de la comédie « entière et achevée [1] », grâce à l'appui du grand Condé qui protégeait toute hardiesse d'esprit, et de la princesse Palatine, qui ne songeait guère alors à se convertir. Remarquons enfin au passage que cette tactique de lectures et de représentations princières sera une des leçons que Beaumarchais prendra de Molière, car il mena une campagne identique pour obtenir qu'on jouât le *Mariage de Figaro* [2].

Le Festin de Pierre, contre-partie du Tartuffe. — En même temps, Molière faisait face à l'ennemi dans le *Festin de Pierre* (15 février 1665), où la cabale se vit attaquée de front par la fameuse tirade dont voici quelques traits saillants : « L'hypocrisie est un vice à la mode, et tous les vices à la mode passent pour vertus.... La profession d'hypocrite a de merveilleux avantages. C'est un art de qui l'imposture est toujours respectée; et, quoiqu'on la découvre, on n'ose rien dire contre elle. Tous les autres vices des hommes sont exposés à la censure..., mais l'hypocrisie est un vice privilégié qui, de sa main,

1. Un billet, trouvé dans les archives de Chantilly par Mgr le duc d'Aumale, semble contredire cette assertion. Cette lettre, signée *Henry Jules de Bourbon*, demande à M. de Ricous des nouvelles du quatrième acte, ce qui ferait croire qu'il n'était pas encore achevé le 29 septembre 1664. M. Régnier, le sociétaire du Théâtre-Français, concilie cette lettre avec l'assertion tirée du Registre de La Grange. Suivant lui, le duc d'Enghien parle du quatrième acte, le plus dangereux de tous, parce que Molière, sur le conseil du Prince, avait dû le retoucher, pour le mettre au point des réserves commandées. Quant au cinquième acte, qui louait le Roi, il n'offrait aucun péril; voilà pourquoi le duc Henri n'en dit rien. Par conséquent la pièce était terminée avant la date du 29 novembre, sauf les retouches obligées.

2. Voir *Beaumarchais inédit*, dans la *Revue des Deux Mondes* du 1er mars 1893, par M. Eugène Lintilhac.

ferme la bouche à tout le monde, et jouit en repos d'une impunité souveraine. On lie, à force de grimaces, une société étroite avec tous les gens du parti. Qui en choque un se les jette tous sur les bras; et ceux que l'on sait même agir de bonne foi là-dessus... sont toujours les dupes des autres; ils donnent hautement dans le panneau des grimaciers, et appuient aveuglément les singes de leurs actions. Combien crois-tu que j'en connaisse qui, par ce stratagème, ont rhabillé adroitement les désordres de leur jeunesse, se font un bouclier du manteau de la religion, et, sous cet habit respecté, ont la permission d'être les plus méchants hommes du monde?... Quelque baissement de tête, un soupir mortifié, et deux roulements d'yeux rajustent dans le monde tout ce qu'ils peuvent faire.... Je ferai le vengeur des intérêts du Ciel, et, sous ce prétexte commode, je pousserai mes ennemis, je les accuserai d'impiété, et saurai déchaîner contre eux des zélés indiscrets, qui, sans connaissance de cause, crieront en public contre eux, qui les accableront d'injures, et les damneront hautement de leur autorité privée » (acte V, sc. II). Ces représailles étaient d'autant plus habiles que l'auteur de *Don Juan* semblait faire ici la contre-partie du *Tartuffe*. Dans son héros, ne condamnait-il pas l'incrédulité brutale, le double libertinage de l'esprit et des mœurs? N'avait-il pas eu soin de lancer la foudre sur la tête de l'athée? La statue du Commandeur disait expressément : « Don Juan, l'endurcissement au péché traîne une mort funeste; et les grâces du ciel que l'on renvoie ouvrent un chemin à sa foudre » (acte V, sc. VI). C'était donc se défendre contre ceux qui le traitaient d'impie. Mais ce calcul, s'il le fit, ne réussit guère; car les mêmes imputations se renouvelèrent. On l'accusa de faire de la majesté divine « le jouet d'un maître et d'un valet de théâtre ». Le sieur de Rochemont, avocat au Parlement, dans ses *Observations sur le Festin de Pierre*, s'écria : « Un athée, foudroyé en apparence, foudroie en effet et renverse tous les fondements de la religion, à la face du Louvre, dans la maison d'un prince chrétien ». On vit un scandale dans la mise en scène d'une religieuse qui avait violé ses vœux, dans le spectacle d'un débauché raillant les mystères, dans la « fusée ridicule qui s'érigeait en ministre de la vengeance céleste ». Bref, au bout de quinze représentations, cette

apologie fut arrêtée net en plein succès, par un avis discret mais sûrement impérieux, et dut, elle aussi, rentrer dans l'ombre.

La Troupe de Molière devient celle du Roi. — Il y eut cependant une lueur d'espérance pour le vaillant poète qui ne désarmait pas; car, en août 1665, Louis XIV gratifia sa troupe, venue en représentations à Saint-Germain, d'une pension de six mille livres : dès lors, elle prit congé de Monsieur à qui elle appartenait, et reçut ce titre : *La Troupe du Roi, au Palais-Royal.* Il faut bien dire qu'alors Louis XIV en voulait fort aux personnes austères qui, à la Cour, prétendaient gêner les caprices de son cœur. Il était dans tout le feu d'une jeunesse qui dura trop longtemps. Les Navailles furent bannis du Palais pour s'être mêlés de ce qui ne les regardait pas. A la distinction éclatante dont Molière venait d'être l'objet, s'ajoutèrent les sympathies d'un esprit sage, d'un honnête homme, dont la raison accourut cordialement au secours d'un ami. Dans son *Discours au Roi* (1665), démasquant ces gens

Qui, tous blancs au dehors, sont tous noirs au dedans,

Boileau censure ainsi ceux qui *font le procès à quiconque ose rire* :

Ce sont eux que l'on voit, d'un discours insensé,
Publier dans Paris que tout est renversé,
Au moindre bruit qui court qu'un auteur les menace
De jouer des bigots la trompeuse grimace.
Pour eux un tel ouvrage est un monstre odieux :
C'est offenser les lois, c'est s'attaquer aux Cieux.
Mais, bien que d'un faux zèle ils masquent leur faiblesse,
Chacun voit qu'en effet la vérité les blesse.
En vain d'un lâche orgueil leur esprit revêtu
Se couvre du manteau d'une austère vertu;
Leur cœur qui se connaît et qui fuit la lumière,
S'il se moque de Dieu, craint *Tartuffe* et Molière.

En retour, la ligue adverse recrutait de nouveaux alliés. Au mois de janvier 1666, les *Visionnaires* du Janséniste Nicole traitèrent les auteurs dramatiques d'*empoisonneurs publics*; et Molière eut indirectement sa part dans ces excommunications trop familières à Port-Royal : l'*Avertissement* qui précède les *Sentiments des Pères de l'Église*, par le prince de Conti, dénonce même

formellement le *Festin de Pierre* comme une école d'athéisme.

La guerre se poursuivait même en dehors de nos frontières; et, quand la reine Christine, établie à Rome, fit demander à M. de Lionne la faveur de représenter *Tartuffe* sur son théâtre particulier, ce désir ne put obtenir l'agrément officiel. Mais, en dépit de ces apparences, le Roi ne demandait qu'à lever un interdit auquel il n'avait consenti qu'à regret : et, en 1667, à la veille de partir pour la campagne de Flandre, il permit à Molière de produire enfin sa pièce au grand jour. C'est du moins ce que déclare le second Placet, présenté au roi dans son camp, devant la ville de Lille en Flandre, qui n'aurait point contenu l'affirmation de ce fait, si des paroles récentes n'avaient pas eu l'autorité d'un engagement. « Votre Majesté, y dit formellement Molière, avait eu la bonté de m'en permettre la représentation. »

Première représentation publique de l'Imposteur, 5 août 1667. Interdit prononcé par M. de Lamoignon. Second Placet. Ordonnance de l'archevêque de Paris. — Toujours est-il que, le 5 août 1667, la comédie fut jouée, sous ce titre : l'*Imposteur*, qui sera celui de toutes les éditions, jusqu'à celle de 1754, où il devient *le Tartuffe*. Travesti en M. Panulphe, Tartuffe ne portait plus qu'un costume, « un ajustement d'homme du monde », à savoir, selon Molière lui-même, « un petit chapeau, de grands cheveux, un grand collet, une épée et des dentelles sur tout l'habit ».

Certains passages avaient été adoucis, de manière « à ne pas fournir l'ombre d'un prétexte aux célèbres originaux du portrait, notamment le vers :

O ciel, pardonne-moi comme je lui pardonne,

qui avait paru offrir une ressemblance sacrilège avec l'avant-dernier verset du *Pater*, et qui devint dès lors probablement :

O ciel, pardonne-lui la douleur qu'il me donne!

Le lendemain, samedi, Robinet écrivait :

.... Dès hier, en foule on le vit,
Et je crois que longtemps on le verra de même;
On se fait étouffer pour ouïr ce qu'il dit,
Et l'on le paye mieux qu'un prêcheur de carême.

— Vaine prédiction! car, à l'heure où paraissait son journal, un huissier du Parlement vint, de la part du premier président, M. de Lamoignon, — chargé de la police, et partant de la censure du théâtre, en l'absence du Roi et du chancelier, — signifier l'ordre de suspendre toute représentation. La porte du théâtre aurait même été fermée et gardée, et ne se rouvrit que le 25 du mois suivant, cinquante jours après : les affiches, toujours au dire de Brossette, auraient été lacérées par le guet.

Sous ce coup inattendu, Molière ne courba point la tête. Il se rendit avec Boileau chez le premier président, qui le reçut très courtoisement, mais demeura inébranlable. Impuissant de ce côté, il s'empressa, dès le 8 août, de députer, en poste, vers le camp de Louis XIV qui assiégeait Lille, deux de ses camarades, La Thorillière et La Grange, munis du second placet où il osait dire que tout Paris s'était scandalisé non de sa comédie, mais de l'interdiction qu'on en avait faite; que l'on s'était « étonné que des personnes d'une probité si connue eussent une si grande déférence pour des gens qui devraient être l'horreur de tout le monde ». Il menaçait même de briser sa plume : « mais il est très assuré, Sire, qu'il ne faut plus que je songe à faire de comédies si les Tartuffes ont l'avantage ». La bonne volonté du Roi n'était pas douteuse; mais elle se trouvait entravée par l'initiative d'un magistrat souverain, et par l'Ordonnance que l'archevêque de Paris se hâta de publier, le 11 août, six jours après la soirée du Palais-Royal. On y lisait : « Considérant que, dans un temps où notre grand monarque expose si librement sa vie pour le bien de son État, et où notre principal soin est d'exhorter tous les gens de bien à faire des prières continuelles pour la conservation de sa personne et pour le succès de ses armes, il y aurait de l'impiété de s'occuper à des spectacles capables d'attirer la colère du Ciel, Avons fait et faisons très expresses inhibitions et défenses à toutes personnes de notre diocèse de représenter, lire ou entendre réciter la susdite comédie, soit publiquement, soit en particulier, sous quelque nom et quelque prétexte que ce soit, et ce *sous peine d'excommunication.* »

Lettre sur l'Imposteur; le Misanthrope, Amphitryon, Georges Dandin et l'Avare. — Il y avait là de quoi désespérer le plus fier courage; et l'on put redouter la retraite défi-

nitive du poète : car, pendant sept semaines, son théâtre chôma. Toutefois ces vacances ne furent pas perdues pour la cause en péril : témoin la *Lettre sur la comédie de l'Imposteur* datée du 20 août 1667. Si cette habile défense n'est pas de la main de Molière, elle fut au moins rédigée sous son inspiration. Le premier accès de mélancolie une fois passé, il se releva d'un abattement qui ne paralysait point son génie. Au plus fort de la lutte n'avait-il pas déjà produit, en 1665, *Don Juan* et l'*Amour médecin*, sans compter le *Médecin malgré lui*, *Mélicerte* et la *Pastorale comique*, le *Sicilien*? Puis était venu le *Misanthrope*, auquel succéda l'*Amphitryon* joué devant la Cour, le 16 janvier 1668, qui ne fit qu'affermir le crédit d'une gloire avec laquelle il fallait compter; et si Louis XIV eut l'oreille fine, il dut entendre cette doléance secrète du poète qui disait par la bouche de Sosie :

Vers la retraite en vain la raison nous appelle;
En vain notre dépit quelquefois y consent;
Leur vue a sur notre zèle
Un ascendant trop puissant;
Et la moindre faveur d'un coup d'œil caressant
Nous rengage de plus belle.

Dans la même année paraissaient à Versailles *Georges Dandin* au mois de juillet, et l'*Avare* en novembre. *Tartuffe* lui-même faisait une visite à Chantilly, le 29 septembre, chez le grand Condé. C'était un signe précurseur. Il annonçait qu'on n'avait rien à refuser à l'ouvrier des fêtes royales.

Résurrection du Tartuffe, 5 février 1669. — Louis XIV n'attendait plus qu'une occasion favorable : elle lui fut offerte par le traité d'*Aix-la-Chapelle*, par l'affaiblissement du parti des dévots qui avait perdu son chef, depuis 1666, dans la personne de la reine mère, et par le bref de Clément IX (8 octobre 1668), qui fit signer la *Paix de l'Église*. Aussi, le 5 février 1669, le *Tartuffe* put-il être mis en pleine liberté, sans être cette fois obligé de dissimuler un nom qui, depuis cinq ans, volait de bouche en bouche. Il reparut, ce jour-là même, au milieu d'un enthousiasme que n'épuisèrent pas plus de quarante représentations presque consécutives. Au moment de cette « grande résurrection de Tartuffe », comme dit Molière, le Roi reçut un troisième placet où le poète sollicitait spirituellement pour le

fils de son médecin un canonicat vacant à la chapelle royale de Vincennes. C'était narguer plaisamment les ennemis qu'il livrait à la risée publique. S'il faut plaindre le grand homme des douloureuses épreuves qu'il venait de traverser, peut-être y a-t-il lieu de ne les point regretter : car, en lui imposant un surcroît d'étude et de prudence, elles ne furent pas étrangères à la perfection de son œuvre. Nous leur devons tout au moins une bonne partie du rôle de Cléante : nous inclinerions aussi à croire que les généreuses colères d'Alceste se sont souvenues de ces amertumes.

Alarmes de l'Eglise. Sermons de Bourdaloue. — Ce triomphe ne mit pas fin aux hostilités. Sans insister sur une parodie en vers, *la Critique du Tartuffe*, attribuée au comédien de Villiers, publiée au commencement de 1670, et qui mérite à peine une mention, il nous reste à rappeler d'autres assauts qu'eut encore à subir la pièce immortelle; car, moins heureux que Pascal qui n'eut que d'indignes adversaires, Molière encourut des réprobations parties de voix et de plumes vénérées. La coalition des faux dévots ne suffit pas, en effet, à expliquer l'âpreté d'une si longue polémique; et il est certain que des hommes d'une piété sincère furent alarmés pour des intérêts dignes de la plus sérieuse considération.

Au premier abord, on s'en étonne; car la religion n'a pas de pires ennemis que les hypocrites. Si la haine se mesurait au préjudice causé, l'Église devrait donc détester ce vice à l'égal de tous les autres.

Mais, comme il prend le masque des vertus qui lui sont chères, il faut bien avouer que, pour le combattre, elle se trouve dans une situation fausse. C'est ce que démontre avec une logique lumineuse M. Paul Janet dans son *Étude sur les Passions et les Caractères dans la littérature du* XVIIe *siècle* : « L'Eglise, dit-il, ne saurait encourager à la libre pensée celui qui a l'air d'être un croyant ». Voilà pourquoi les plus honnêtes gens furent alors émus d'une censure qui permettait aux irrévérents de confondre l'ivraie avec le bon grain. Saint Augustin n'avait-il pas dit : « L'hypocrisie est cette ivraie de l'Evangile que l'on ne peut arracher sans déraciner aussi le bon grain »? Ils jetèrent les hauts cris, comme les philosophes du XVIIIe siècle, quand ils se

virent calomniés par la comédie de Palissot. En cela, ils étaient fidèles à une tradition constante parmi les gardiens du sanctuaire. Saint Chrysostome, ainsi que saint Augustin, avait fait remarquer que « le libertin ne manque jamais de se prévaloir de la fausse piété pour se persuader qu'il n'y en a point de vraie ». Ajoutons que cette crainte se compliquait de l'ombrageuse défiance de la société ecclésiastique, toujours prête à refuser à la société laïque le moindre droit de contrôle sur ses doctrines et ses pratiques. « Ce n'est pas au théâtre à se mêler de prêcher l'Evangile », répondait le président de Lamoignon aux instances de Molière, au témoignage de Boileau. A plus forte raison le clergé voyait-il un usurpateur dans l'audacieux qui osait empiéter sur sa juridiction.

Bourdaloue crut donc remplir un devoir de son ministère, lorsque, dans ses deux sermons sur la *piété vraie* et surtout dans celui sur l'*hypocrisie*, dont la date fut vraisemblablement assez voisine de celle des représentations publiques de *Tartuffe*, il attaqua Molière comme coupable d'abord de discréditer tous les dévots par la satire de la fausse dévotion, ensuite de s'ériger sans compétence et sans mandat, lui un profane, lui un comédien, en juge des consciences, c'est-à-dire des questions qui relèvent du Pouvoir spirituel. Tout en désapprouvant la violence d'une plainte venue de si haut, nous ne confondons pas un orateur éloquent et vertueux avec les odieux sycophantes qui eussent pardonné des attaques contre la religion, si leurs personnes mêmes n'avaient pas été en cause. Mais il est fâcheux qu'en incriminant les intentions du poëte, le zèle évangélique de Bourdaloue ait encouragé de regrettables méprises.

Pour ce qui est du premier grief de Bourdaloue, Molière s'était justifié d'avance, en disant par la bouche de Cléante :

Mais les dévots de cœur sont aisés à connaître.
Notre siècle, mon frère, en expose à nos yeux
Qui peuvent nous servir d'exemples glorieux :
Regardez Ariston, regardez Périandre,
Oronte, Alcidamas, Polydore, Clitandre ;
Ce titre par aucun ne leur est débattu :
Ce ne sont point du tout fanfarons de vertu ;
On ne voit point en eux ce faste insupportable,
Et leur dévotion est humaine, est traitable ;

Ils ne censurent point toutes nos actions :
Ils trouvent trop d'orgueil dans ces corrections,
Et laissant la fierté des paroles aux autres,
C'est par leurs actions qu'ils censurent les nôtres.
(Acte I, sc. v.)

— Il n'avait donc point étendu à tous le tort de quelques-uns. Lorsque les paroles sont aussi claires, et aussi franches, lorsqu'elles ont un tel accent, est-on autorisé à n'y voir qu'une ruse, ou une perfidie[1]?

Quant à l'autre prétention, elle ne tendrait à rien moins qu'à donner à l'hypocrisie un laissez-passer, et comme une indemnité privilégiée. C'est ce que fit entendre Molière dans l'éloquente préface qui précéda l'édition de mars 1669. En revendiquant le droit de censurer tous les vices, il demandait pourquoi une exception serait faite en faveur de celui qui « est, dans l'État, d'une conséquence plus dangereuse que tous les autres ». Il démontra qu'il y aurait tout au moins imprudence et maladresse à lui accorder ainsi un asile inviolable à l'ombre du sanctuaire. La comédie n'est-elle pas plus à l'aise que l'Église pour faire la police de certains travers, puisque son indépendance n'est gênée par aucune entrave?

Ombrages de Bossuet; conclusion. — Ce procès ne s'éteignit point avec Molière; et, vingt-cinq ans après le *Tartuffe*, en 1694, dans sa *Lettre au Père Caffaro*, Bossuet lança des coups de foudre qui nous attristent. Il revint encore à la charge avec une inflexible rigueur, dans ses *Maximes et réflexions sur la comédie*, lorsqu'il disait : « La postérité saura peut-être la fin de ce poète comédien qui... passa des plaisanteries du théâtre, parmi lesquelles il rendit presque le dernier soupir, au tribunal de Celui qui dit : « *Malheur à vous qui riez : car vous pleurerez!* » Mais il en coûte d'insister sur un jugement que la postérité devait juger à son tour : regrettons seulement de ne pas voir unis par une mutuelle estime tous ceux qu'on respecte et qu'on admire. Est-il besoin d'ajouter que la victoire de Molière fut

1. Et pourtant le débat n'est pas clos là-dessus, témoin les conférences contradictoires, et pourtant si nourries d'arguments sincères, de MM. F. Brunetière et R. Doumic, à l'Odéon (On trouvera la seconde dans le *Recueil des conférences de l'Odéon*, t. II, Paris, Crémieux, 1890. La première n'a pas été imprimée, que nous sachions).

légitime comme une conquête de la raison, et que l'art cesserait d'exister s'il se soumettait à des docteurs trop ombrageux? La statuaire et la peinture deviendraient suspectes d'offenser la pudeur : le théâtre d'exciter les passions; la satire d'être contraire à la charité; l'éloquence et la poésie de farder la vérité, ou de faire aimer le mensonge. Pour clore ici ce débat — éternel d'ailleurs comme celui de la moralité dans l'art, — disons donc que l'artiste doit être libre de peindre fidèlement toutes les formes de la nature humaine, ainsi que le savant de poursuivre la vérité avec une souveraine indépendance. Il n'y a pas de terrain interdit au génie. C'est de sa conscience seule qu'il relève. Après tout, n'a-t-il pas, lui aussi, son droit divin?

II. — ÉTUDE LITTÉRAIRE.

L'hypocrisie et les religions formalistes. — L'hypocrisie est un vice qui n'a pas de patrie spéciale; cependant on peut dire que ce fléau se propage surtout dans les sociétés où domine un culte épuré. Le paganisme était en général trop sensuel pour exiger ces vertus difficiles dont l'Évangile fait un devoir. Il faut d'ailleurs distinguer l'hypocrisie de mœurs, qui est de tous les temps, de tous les pays, et l'hypocrisie religieuse, plus particulière aux sociétés chrétiennes. Chez les Grecs et les Romains, la première ne manqua pas. Lucien et Juvénal flétrissent ces fourbes

Qui Curios simulant, et bacchanalia vivunt.

La seconde apparaît chez Horace qui représente le faux dévot de Rome, invoquant très haut Apollon et Janus, mais marmottant tout bas cette prière : « Belle Laverne, accorde-moi la grâce de duper tous les yeux, de passer pour juste et irréprochable ». Enfin le stoïcisme s'épura assez pour avoir ses hypocrites, et c'est bien un ancêtre de Tartuffe que ce héros d'une satire de Perse qui fait *sous la langue*, devant les autels, des vœux si scélérats. Le judaïsme aussi mérita d'avoir ses pharisiens. Mais la foi chrétienne fut plus que toute autre exposée aux entreprises des imposteurs intéressés à contrefaire sa croyance et sa morale, pour exploiter à leur profit l'estime des fidèles et des

honnêtes gens. Ce mal s'aggrava d'autant plus qu'on vit régner plus impérieusement le formalisme d'une orthodoxie défiante et jalouse. Aussi le XVIIe siècle fut-il un milieu propice à cette contagion. On jugera de son intensité par la colère même de la satire qui sut égaler la rigueur du châtiment à la scélératesse du coupable.

Les ancêtres de Tartuffe. — Dans la littérature d'un peuple dont le caractère éminent fut toujours la franchise, le *Tartuffe* n'est pas, du reste, un événement accidentel et fortuit, mais plutôt le dernier terme d'une légende qui s'achève par un chef-d'œuvre. Il eut donc des précurseurs nombreux, et comme une série d'ancêtres, dont il résume les traits héréditaires par une création définitive où se fixent à jamais l'air de famille et le type originel. Pendant plusieurs siècles, la poésie française a gravité autour de ce sujet, jusqu'au jour où il est devenu le domaine propre d'un maître digne de faire oublier tous ses devanciers. Parmi les principaux aïeux de Tartuffe, signalons le personnage de *Faux-Semblant*, qui, dans le *Roman de la Rose*, se confesse au Dieu d'amour, avec une si naïve maladresse :

— Tu sembles estre uns sains hermites.
— C'est voir, mès ge sui ypocrites.
— Tu vas preechant abstenance.
— Voire voir, mès g'emple ma panse
De bons morciaux et de bons vins.

Plus d'un papelard libidineux, sous ses airs d'austérité, joue aussi son rôle dans la branche du roman de Renart où le héros se fait moine, puis pèlerin; dans le fableau dont l'héroïne est la *Vieille Auberée*, l'imprudente aïeule de *Macette*; et un peu partout dans la foule des contes, farces ou soties qui égayaient la malice de nos pères. Molière conte dans sa préface que le Roi, après avoir vu *Scaramouche ermite*, disait : « Je voudrais bien savoir pourquoi les gens qui se scandalisent si fort de la comédie de Molière ne disent mot de celle-ci ». A quoi le Prince (Condé) répondit : « La raison de cela, c'est que Scaramouche joue le ciel et la religion dont ces Messieurs-là ne se soucient point; mais celle de Molière les joue eux-mêmes, c'est ce qu'ils ne peuvent souffrir ». Rabelais ne se fit pas faute non

plus de mettre en scène les grimaciers de son temps, mais sans trop se risquer à ce jeu, car il en prévit les périls, quand il disait : « Homme de bien, frappe, féris, tue et meurtris tous rois et princes du monde, en trahison, par venin ou aultrement, quand tu vouldras : déniche des cieulx les anges, de tout auras pardon du papegaud ; mais aux sacrés oiseaux ne touche, d'aultant qu'aimes la vie ». Dans cette revue, où il ne faut pas oublier la *Satire Ménippée*, figure encore le patelinage doucereux de *Macette*, à laquelle Mathurin Régnier prête les confidences que voici :

Le péché que l'on cache est demi pardonné ;
La faute seulement ne gît en la défense :
Le scandale, l'opprobre est cause de l'offense.
Pourvu qu'on ne le sache, il n'importe comment,
Qui peut dire que non ne pèche nullement.

Le théâtre avait déjà tiré parti d'un caractère où le ridicule s'associe à l'odieux. Au XVIe siècle, l'Arétin intitula *il Finto* une pièce dont le héros principal, *Messer Ipocrito*, est un parasite gourmand et sensuel qui, par de dévotes simagrées, domine l'esprit faible d'un vieillard nommé Liseo ; il lance aussi des œillades à la maîtresse du logis. Mais cet épisode n'est ici qu'un accessoire, et le dénoûment enjoué de l'intrigue prouve que le peintre ne voulait point donner à son badinage la portée d'un réquisitoire social. Si Molière s'est souvenu de cette esquisse superficielle, il en a donc changé la physionomie par une expression toute différente. A peine doit-il aussi quelques traits à Boccace, et à la huitième nouvelle de la troisième journée de son *Décaméron*. Il y put rencontrer le germe de la scène où la vertu d'Elmire est mise à l'épreuve. Encore est-il plus probable que le *Sertorius* de Corneille lui suggéra le tour de ce vers :

Ah ! pour être dévot je n'en suis pas moins homme [1].

Les emprunts paraîtront plus sensibles, si on les cherche dans une nouvelle que Scarron avait publiée neuf années avant la première représentation de *Tartuffe* (1655), et où il racontait

1. Ah ! pour être Romain je n'en suis pas moins homme.
Acte IV, sc. I, v. 1194).

avec entrain les supercheries d'un fripon nommé *Montufar* qui joue, lui aussi, la comédie de l'Humilité chrétienne pardonnant les injures. Parce qu'il marche « les bras croisés et baissant les yeux à la rencontre des femmes », parce qu'il récolte des aumônes, prêche les prisonniers, étale le charlatanisme de ses bonnes œuvres, et affiche les dehors de la piété, ce fourbe passe pour un saint, ce qui lui permet de vivre à huis clos, grassement et voluptueusement, aux dépens de ses dupes. Mais un jour l'une d'elles le reconnaît, l'injurie et le malmène, en place publique. La foule accourt; et, révoltée de ce qu'elle regarde comme un sacrilège, elle se déchaîne contre l'agresseur. Alors, une fois dégagé, le frère Martin (c'est le nom dont se masque Montufar) *prend* le pauvre gentilhomme sous sa protection, le couvrant de son corps, écartant les plus échauffés à le battre et s'exposant même à leurs coups. « Mes frères, s'écriait-il de toute sa force, laissez-le en paix, pour l'amour du Seigneur... Je suis le méchant, disait-il à ceux qui le voulurent entendre; je suis le pécheur.... Pensez-vous, parce que vous me voyez vêtu en homme de bien, que je n'aie pas été toute ma vie un larron, le scandale des autres et la perdition de moi-même? Vous êtes trompés, mes frères : faites-moi le but de vos injures et de vos pierres, et tirez sur moi vos épées. » N'est-ce pas le coup de théâtre dont s'avise Tartuffe, lorsque, dénoncé par Damis, il s'accuse lui-même, retourne l'esprit d'Orgon, et finit par rester maître de la place? C'est ainsi que Molière prend son bien où il le trouve, mais n'en garde pas moins toute son originalité.

Cette comédie a comme un accent de colère. — Nous en avons pour premier témoignage l'accent même de cette comédie dont l'intention est moins de nous amuser que de nous avertir par une éclatante leçon. Dans ses autres pièces, Molière n'épargne point les laides figures; mais il se contente de les rendre plaisantes, et nous égaye, sans nous indigner. Or il est visible qu'il s'attaque ici à un vice qui répugne non plus à son bon sens, comme une faiblesse et un travers, mais à sa loyauté comme une scélératesse dont elle a horreur, dont elle a peur. C'est donc à notre prudence qu'il dénonce le malfaiteur; et son œuvre a la vertu d'une garantie préventive contre des embûches qui menacent notre sécurité, notre bonheur même.

L'action : comédie et tragédie. — Cette généreuse colère est l'âme d'une action ardente, et donne à ses péripéties je ne sais quoi de tragique. La maison d'une honnête femme infestée par un coquin dont les menées criminelles étouffent la libre expansion des cœurs, brisent un mariage, visent à déshonorer une mère, à dépouiller un fils, et réussissent à rendre une aïeule l'ennemie de ses petits enfants, un père le tyran de sa fille, en un mot la guerre civile dans un foyer mis sens dessus dessous par l'intrusion d'une bête venimeuse, voilà le sujet de ce sombre tableau où le rire même a l'âpreté de la haine. Il n'y a pas une longueur dans la conduite de ce drame, dont l'exposition est si heureuse que Gœthe disait à son confident Eckermann : « Elle est unique dans le monde; c'est ce qui existe de plus grand, et de meilleur en ce genre » (26 juillet 1826).

Son dénoûment même nous paraît logique et nécessaire, oui, nécessaire, et non pas artificiel comme on l'a prétendu, n'en déplaise à l'auteur de la *Lettre satirique sur le Tartuffe*, qui disait :

> Le cinquième acte vient, il faut finir la pièce :
> Molière la finit et nous fait avouer
> Qu'il en tranche le nœud qu'il n'a su dénouer;

n'en déplaise même à Boileau, s'il est vrai, comme le rapporte Brossette, qu'il ait proposé un autre dénoûment [1], en reprochant au premier de « laisser le premier spectateur dans le tragique » : car une peste publique, selon la judicieuse remarque de M. Paul Mesnard, devait être légitimement punie par la Puissance publique. Aujourd'hui la *Loi* suffirait à trancher le nœud de l'intrigue par une *nullité de donation*. Mais, dans un temps où Louis XIV avait dit : l'*Etat, c'est moi*, il n'est pas trop invraisemblable qu'il fasse l'office de la Justice. C'était déclarer qu'on ne pouvait alors opposer une autre barrière aux envahissements d'un ennemi contre lequel la société civile était désarmée. La pièce y gagne en valeur historique : elle devient un manifeste aussi retentissant que s'il partait de la tribune. D'ailleurs ne convenait-il pas au poète de prendre toutes ses précautions

1. On en trouvera l'intéressante esquisse dans l'édition des *Grands Écrivains*, Hachette, t. IV, p. 345.

pour engager la responsabilité du Souverain, et s'en faire comme un paratonnerre?

Dès la seconde scène du premier acte, il approuve Orgon de n'avoir pas été Frondeur :

Nos troubles l'avaient mis sur le pied d'homme sage,
Et, pour servir son Prince, il montra du courage.

Or ces mots allaient au cœur du Maître, qui ne pardonnait pas aux Jansénistes d'avoir épousé les intérêts du Coadjuteur, l'ancien Frondeur plus ou moins pénitent. Si, dans l'acte cinquième, le panégyrique se tourne en apothéose, ce n'était pas seulement l'habileté, mais la reconnaissance qui dictait cet hommage :

D'un fin discernement sa grande âme pourvue
Sur les choses toujours jette une droite vue;
Chez elle, jamais rien ne surprend trop d'accès,
Et sa ferme raison ne tombe en nul excès.
(Acte V, sc. v.)

Après tout, cet éloge était provisoirement mérité : car, malgré son orgueil, Louis XIV n'avait point encore perdu l'équilibre et commis les fautes irréparables. Laissons donc les puritains froncer le sourcil, et ne marchandons pas notre gratitude au poète ou à son protecteur.

Molière a su mêler le comique à l'odieux. — D'autres censeurs ont osé soutenir que le sujet même du *Tartuffe* est trop sérieux pour convenir à la comédie. Nous reconnaîtrons volontiers qu'ici le rire fait souvent place à l'indignation; mais nous n'en persistons pas moins à louer Molière d'avoir su concilier l'un et l'autre ton avec une telle dextérité qu'en dépit des rencontres où l'accent s'élève, l'ensemble reste comique par les situations, les épisodes et les personnages.

Dorine. — Refusera-t-on la gaîté à l'intrépide bon sens de Dorine, à cette *bonne pièce*, à ce boute-en-train dont la raillerie allègre, l'humeur provocante et la brusque franchise contrastent si plaisamment avec le jargon mielleux de Tartuffe? C'est au point qu'elle pourrait, dit Sainte-Beuve, « personnifier la Muse de Molière dans ce qu'elle a d'irrésistible et d'involontaire », même aux heures sombres où une verve endiablée s'obs-

tinait à taquiner et à secouer sa misanthropie mélancolique. En cette scène charmante où la gaillarde suivante s'acharne à piquer Mariane au vif, elle est vraiment comme un lutin qui ne saurait lâcher prise :

> Non, non, je ne veux rien. Je vois que vous voulez
> Être à Monsieur Tartuffe. . . . .
> Non, il faut qu'une fille obéisse à son père. . . .
> Point; Tartuffe est votre homme, et vous en tâterez....
> . . . . Non, vous serez, ma foi! tartuffiée.
> (Acte II, sc. III.)

C'est ainsi que, dans les chœurs bouffons de *M. de Pourceaugnac* et du *Malade imaginaire*, Molière riait encore, au moment où il se mourait déjà. Et quelle saveur de sel gaulois dans ce parler plantureux! Quel feu dans ces reparties! Que d'entrain ou de naturel!

Orgon, Mme Pernelle. — Quant à la niaiserie d'Orgon coiffé de son *Pauvre homme*, n'est-elle pas aussi tout à fait amusante? Elle a le don de nous désopiler jusque dans la scène scabreuse où Tartuffe se laisse prendre au piège. Ce benêt y devient comique non pas seulement par sa muette présence, mais bien par son caractère; car, pour que l'épreuve lui paraisse décisive, il faut que sa vanité soit en cause. Malgré la pleine lumière d'une déclaration qui ne devrait pas laisser au mari le moindre doute, il se refuse à l'évidence, et ne veut pas entendre la toux d'Elmire. Ce têtu imbécile est bien l'homme qui disait :

> Et je verrais mourir frère, enfant, mère et femme,
> Que je m'en soucierais autant que de cela;
> (Acte I, sc. v.)

et déclarer cet égoïsme invraisemblable, c'est oublier ce que peut la superstition greffée sur la bêtise.

Sous la table donc, sa conviction ne commence qu'au moment où le pied-plat — provoqué par l'adresse d'une femme honnête qui, pour en finir, s'ingénie à le pousser à bout —, se risque à dire :

> Qu'est-il besoin pour lui du soin que vous prenez?
> C'est un homme, entre nous, à mener par le nez.
> (Acte IV, sc. v.)

Voilà le trait qui l'éclaire enfin! Alors seulement, il s'éveille comme en sursaut. Or cette clairvoyance tardive est encore plus drôle que ne fut son aveuglement. Bientôt ce tyran égoïste et entêté ne donnera pas une moindre preuve de sa sottise, lorsqu'une fois trompé par un fourbe il ne voudra plus croire même aux honnêtes gens. Certes il est bien digne d'être le fils de Mme Pernelle, cette aigre et grommelante personne qui n'apparaît que deux fois, pour engager et clore l'action, mais avec un à-propos incomparable. Car dans cette orageuse entrée où se démène son tapage, elle est aussi amusante que dans cette autre scène où, plus engouée que n'était son fils, elle l'exaspère à son tour par l'incrédulité maniaque de son radotage.

Tartuffe, son impudente forfanterie. Le bénin et le violent; ses maladresses sont-elles invraisemblables? L'optique théâtrale. — Mais allons plus loin, et démontrons que chez Tartuffe lui-même l'odieux ne fait pas tort au ridicule. Oui, sous son masque, le traître qu'on déteste ne laisse pas d'être comique, ne fût-ce que par l'effronterie de parvenu qu'il mêle à ses roueries. Ce qui nous divertit surtout, c'est son impudente sécurité. Lorsque, sûr de sa toute-puissance, il a pris racine dans la maison d'Orgon, il perd toute retenue; et c'est réellement une fête de voir comment il va devenir, par ses témérités, l'artisan de sa propre ruine. On dirait que, dans l'étalage de sa scélératesse, *l'abominable homme* fait alors de l'art pour l'art, comme Narcisse, tant il a de jactance et presque de fanfaronnade. Avec quelle insolence il censure les plus innocentes distractions, lui qui, l'oreille rouge, et la joue enluminée, savoure si dévotement les meilleurs morceaux! N'a-t-il pas l'air de se moquer des gens, lorsqu'il s'accuse d'avoir tué une puce avec trop de colère? Que d'aplomb, quand, coupant court à l'entretien d'un galant homme que n'abusent pas ses grimaces, il tire sa montre, et s'esquive en disant :

. . . . Il est, Monsieur, trois heures et demie :
Certain devoir pieux me demande là-haut,
Et vous m'excuserez de vous quitter sitôt.

(Acte IV, sc. I.)

On sent que de faciles victoires ont exalté l'orgueil de cet

aventurier. Pour avoir eu si bon marché des nigauds, il ne prend plus la peine de raffiner ses tours. Il y met le sans-façon de Scapin bernant le bonhomme Géronte. Une fois maître d'Orgon, il croit pouvoir impunément payer d'audace, et use de telles licences que sa forfanterie finit par le trahir. Ce dupeur d'autrui est maintenant dupe de lui-même, ce qui explique sa chute prochaine; car les infatués se cassent le cou au premier faux pas.

Or les occasions de trébucher ne failliront point à un cafard que travaillent des convoitises grossières; car le bénin, qui tourne au suave quand il le faut, n'a employé les cajoleries que pour dominer des sots; mais, au fond, c'est un violent, tourmenté par des appétits qui vont faire explosion. Ce rigoriste, qui interdit comme un crime jusqu'aux bals, jusqu'aux visites, se trouvera tout à coup, sous l'aiguillon de sa sensualité, un impatient et un brutal. Il se hâte même un peu trop de mettre en action sa fameuse maxime :

> Le ciel défend, de vrai, certains contentements :
> Mais on trouve avec lui des accommodements;
> (Acte IV, sc. I.)

et quelques-uns lui ont reproché cette précipitation; mais bien à tort, selon nous : car, sur la scène, les heures lui sont comptées. Il n'a pas de temps à perdre, le loisir lui manque pour filer de longue main sa passion, et s'insinuer sans en avoir l'air. De là des procédés expéditifs que nous n'osons appeler des maladresses. On n'assiste, en effet, qu'à l'explosion finale de ses menées souterraines; et si celle-ci paraît brusque, c'est que le poète, faute d'espace, n'a pu nous en faire suivre tous les préliminaires. Sans doute, Tartuffe n'a pas dû choisir exprès une famille qui rendît ses visées plus difficiles et plus audacieuses : mais ce n'est pas dès le premier jour qu'il se propose de séduire la femme, d'épouser la fille, et de déshériter le fils. Il a depuis longtemps marché à la sape; Molière ne nous montre que l'heure de l'assaut, celle où Tartuffe, sachant qu'Orgon se mène par le bout du nez, ayant donation en poche, et sûr de l'avenir, se risque à une dernière infamie. D'ailleurs, en admettant même que cette tentative de séduction soit une impru-

dence, elle ne contrarie point la vraisemblance morale : car les pervers ne sont pas plus infaillibles que les saints; et c'est le propre du libertin de prêter aux autres ses désirs, de supposer que le plaisir s'accepte quand il semble facile et sûr. Encore serait-il faux de dire qu'en ce tête-à-tête, où il se croit seul, son caractère se déconcerte. Non; le masque ne se détache qu'à demi : témoin son langage si fidèle à la pratique des casuistes les plus déliés. Confite en mysticisme, sa galanterie ne sait-elle pas lever tous les scrupules : il est nourri de la moelle des docteurs auxquels Pascal fit si bonne guerre. Jugez-en par ces vers où se respire le pur élixir de la dévotion aisée, et qui sont à rapprocher de la septième *Provinciale sur la direction d'intention* :

Selon divers besoins, il est une science
D'étendre les liens de notre conscience,
Et de rectifier le mal de l'action
Avec la pureté de notre intention.
(Acte IV, sc. v.)

Voilà bien le disciple des maîtres qui enseignaient alors l'art de sauver les apparences. Quand il a spolié un fils, n'absout-il pas cette captation, en disant :

Et, si je me résous à recevoir du père
Cette donation qu'il a voulu me faire,
Ce n'est, à dire vrai, que parce que je crains
Que tout ce bien ne tombe en de méchantes mains?
(Acte IV, sc. I.)

Malgré ces nuances qui atténuent des éclats trop subits, nous accorderons pourtant volontiers que Molière donne parfois à la figure de Tartuffe plus de relief, et à ses actes plus d'emportement que ne le comporterait une stricte copie de la réalité. Il lui arrive de forcer la couleur et de pousser le trait à outrance : mais cette fougue de pinceau s'imposait au peintre qui voulait graver dans notre souvenir une impression ineffaçable. Pour que son héros devînt populaire, il fallait que sa taille le signalât dès l'abord à tous les regards. En cela, il ne fit d'ailleurs qu'obéir aux lois de l'optique théâtrale. La vulgarité de la vie courante eût été trop mesquine, sous le feu de la rampe. Les nécessités de la perspective dramatique exigeaient donc des

proportions supérieures au train banal de l'habitude quotidienne.

Tartuffe et Onuphre. Le poète dramatique et le moraliste. — C'est par là que *Tartuffe* se distingue du portrait d'*Onuphre* tracé par La Bruyère dans le chapitre de *la Mode*, en 1691. Au fond, tous deux sont pourtant le même original, mais représenté d'un côté par un poète qui le met en action pour qu'il soit vu de loin, de l'autre par un moraliste qui fait un tableau de chevalet d'après nature, et veut être étudié comme à la loupe : car La Bruyère fait de la taille-douce, son burin pointille, il a tout loisir pour sa facture fine et déliée. A première vue, le caractère qu'il trace semble un démenti infligé à Molière. Mais, en y regardant de plus près, on est tenté de n'y voir, avec Sainte-Beuve, qu'une reprise accommodée à des intentions différentes, c'est-à-dire à celles qui séparent un livre d'une œuvre dramatique, et une miniature d'une fresque. Onuphre est destiné à des lecteurs. Chacun d'eux le reconnaîtra; car ils ont dû le coudoyer chemin faisant. C'est l'hypocrite de tous les jours. Il se garde bien d'afficher sa haire et sa discipline : il lui suffit de donner à penser qu'il use de l'une et de l'autre. Il ne s'aventure point auprès d'une Elmire, lorsqu'il va dépouiller un Orgon. Il laisserait plutôt son manteau à celle qui lui ferait des avances. S'il convoite un héritage, il ne se risque pas à la ligne directe, et à des droits inviolables; mais il est la terreur des collatéraux. Quand il calomnie, c'est à la muette : il se contente de soupirer aux dépens du prochain : son silence accuse.

Il faut convenir que ce manège est plus pratique, et plus voisin des conditions communes. Mais des spectateurs ne s'arrangeraient pas de ces timidités sournoises qui ne passeraient guère la rampe, comme on dit au théâtre : au lieu d'un portrait individuel et d'un calque servile il leur faut un type d'éternelle durée, une création hardie qui saisisse les plus inattentifs par l'intensité de sa puissance idéale. Voilà pourquoi Molière ne se réduit point à la minutieuse patience de l'observateur, mais rivalise avec la nature par une invention qui d'emblée improvise son personnage, de pied en cap. De là cette verve qui donne l'être au possible. De là cette surabondance d'une sève qui déborde. Il ne craint pas même d'exagérer le mouve-

ment, d'accentuer un peu trop la voix, pour que tout soit vu et entendu, à longue portée, sans équivoque; car, si certaines finesses littéraires conviennent au loisir du goût et au sang-froid de la réflexion, le public d'un théâtre doit être conquis à force ouverte. Ici, le moindre tâtonnement serait une défaite. C'est en un instant, et par l'irrésistible élan d'un assaut, que se décide le sort de la bataille.

Cette loi devenait d'autant plus impérieuse que Tartuffe n'avait pas encore paru dans les deux premiers actes, remplis déjà de son invisible présence. Aussi, après cette longue attente, jugeons-nous incomparable le trait de génie qui l'annonce par ces mots qu'il jette, en entrant, dès qu'il aperçoit Dorine :

Laurent, serrez ma haire avec ma discipline,
Et priez que toujours le Ciel vous illumine.
Si l'on vient pour me voir, je vais aux prisonniers
Des aumônes que j'ai, partager les deniers.
(Acte III, sc. II.)

Oui, La Bruyère a beau se récrier : une retouche nous gâterait ce début qui détermine tout un caractère. Nous en dirons autant du geste qui va suivre, du mouchoir jeté sur la gorge de Dorine. On n'oserait corriger ce détail : il est absous par l'éclat de rire qu'il provoque. C'est encore ici la vérité qui triomphe, en dépit de l'invraisemblance. Décidément, la prose d'Onuphre paraît bien pâle en face de Tartuffe et de sa poésie.

Mariane, Elmire, Cléante. — Nous aimerions à esquisser aussi les physionomies secondaires, ne fût-ce que pour admirer la souplesse d'un génie dont la grâce et la délicatesse égalent l'énergie et la véhémence. Que d'ingénuité, par exemple, dans les doléances souriantes de Mariane, cette gentille sœur d'Elise et d'Henriette! Quel charme de raison enjouée, de franchise discrète, et de coquetterie décente dans l'honnêteté d'Elmire, qui, toujours sûre d'elle-même, n'a jamais besoin de se gendarmer pour défendre sa vertu! Mais hâtons-nous d'analyser rapidement un rôle dont l'importance est capitale, puisqu'il sert de contrepoids à celui de Tartuffe, et représente la morale de la pièce, à savoir celui de Cléante. De même que Pascal, dans ses premières lettres, se met par supposition en dehors des Molinistes et des Jansénistes, comme s'il n'était

qu'un homme du monde curieux de s'instruire, Molière a cru devoir prêter au Sage de la comédie une impartialité qui se garde de tout excès, honore les vrais dévots, flétrit les autres, et associe à un fonds de religion sensée la liberté d'un esprit éclairé. En un mot, c'est l'honnête homme tel que Louis XIV pouvait le souhaiter à cette date précise. Formé à l'école du monde, humain, traitable, tolérant, ennemi-né de tout ce qui est faux, pruderie, pédanterie, rigidité sotte et importune, il nous plaît par la modération, la bienséance, le tact, le savoir-vivre et l'équilibre d'une raison étrangère à tout préjugé. Il se peint dans cette profession de foi :

Les hommes, la plupart, sont étrangement faits!
Dans la juste nature on ne les voit jamais;
La raison a pour eux des bornes trop petites;
En chaque caractère ils passent ses limites;
Et la plus noble chose, ils la gâtent souvent
Pour la vouloir outrer et pousser trop avant.
(Acte I, sc. v.)

Bref, Cléante est l'Ariste d'une comédie qui, plus que toute autre, avait besoin de ce palliatif.

Cependant, l'effet produit n'est pas tel que le désirait le poète. Outre que le parterre ne se laisse pas volontiers faire la leçon, le voisinage de Tartuffe domine trop la scène pour que son ombre ne se projette pas sur tout ce qui l'entoure. Les excellentes maximes de Cléante en souffrent donc un peu. Ajoutons que son tort est de s'en tenir aux paroles. N'entrant pas dans l'action, ses vertus philosophiques opposent une trop faible antithèse aux manœuvres qu'elles sont impuissantes à prévenir ou à châtier. Un Alceste eût seul été de taille à lutter contre un Tartuffe, et à le vaincre de vive force.

Les arrière-pensées de Molière. — Mais ces réserves ne sont pas une adhésion au sentiment de ceux qui, ne voyant dans Cléante qu'une précaution oratoire, attribuent à Molière des arrière-pensées d'incrédulité systématique, ou de dénigrement voltairien. Outre qu'il est toujours téméraire de sonder les consciences, nous estimons, en dépit du début de son *Premier placet au roi, pour Tartuffe*, que le théâtre fut pour lui un but, plus qu'un moyen; qu'en choisissant l'hypocrisie comme sujet de

satire, il fut avant tout désireux de léguer à la postérité un nouveau chef-d'œuvre; en un mot que son génie se décida par des raisons dramatiques et désintéressées de tout autre souci. Qu'un comédien excommunié par l'Eglise, et dénoncé du haut de la chaire comme un corrupteur de la morale publique, n'ait pas été un chrétien très fervent, nul ne s'en étonnera. Mais, si des griefs personnels ont pu animer ses censures, il n'en faut pas conclure qu'il ait voulu frayer la voie aux exterminateurs du siècle suivant. En séparant la fausse monnaie de la bonne et en flétrissant le mensonge au profit de la vérité, il contribua seulement avec Pascal à séculariser les principes de la morale menacés par une casuistique éhontée. Le public n'hésita pas à voir dans le *Tartuffe* Escobar traduit sur le théâtre. « C'était, dit Sainte-Beuve, la graine des *Provinciales* qui fructifiait. A leur insu, ces deux esprits se prêtèrent main forte. Molière eut les mêmes ennemis que Pascal, ceux qui, quatre ans auparavant, avaient obtenu qu'on brûlât les *Petites Lettres*. L'excellente prose et la gaieté des *Placets* rappelle le ton des premières Provinciales, quand Molière écrit : « Votre Majesté a beau dire, et M. le Légat, et MM. les Prélats ont beau donner leur jugement, ma comédie, sans l'avoir vue, est diabolique, et diabolique mon cerveau », on croit entendre Pascal très embarrassé de prouver qu'il n'est pas une *porte d'enfer*. La Préface imprimée en tête de Tartuffe expose des arguments analogues à ceux de la *Onzième Provinciale*, et les transporte dans la comédie. » Il est vrai, Molière continua l'œuvre des *Provinciales*, et favorisa l'avènement de ce qu'on pourrait appeler la foi des honnêtes gens, celle que professait déjà Montaigne, mais avec trop d'indifférence secrète, celle qui se retrouve chez La Bruyère, mais avec plus de doctrine chrétienne, celle qui inspire Montesquieu, mais avec moins de chaleur généreuse qu'il n'y en eut dans le grand cœur de Molière et d'Alceste.

LE MISANTHROPE

(1666)

I. — Faits historiques.

De la Misanthropie. Les devanciers d'Alceste. Le Timon de Lucien. — « La misanthropie, dit Platon, vient de ce qu'un homme, ayant ajouté foi, sans examen, à un autre homme qu'il croyait vrai, solide et fidèle, le trouve faux, perfide et trompeur. Après plusieurs épreuves semblables, il hait également tous les hommes, et finit par se persuader qu'il n'y a rien d'honnête en aucun d'eux. » Ce type qui devait illustrer notre scène ne fut point étranger à la littérature antique. Sous le nom de Timon, Athènes connut un dissipateur fameux, qui, ruiné par ses profusions, se vengea de l'ingratitude dont il était victime par le plaisir de maudire le genre humain. Retiré dans les bois comme une bête fauve, il n'y formait que des vœux homicides, et sa haine ne fit exception que pour Alcibiade, dans l'ambition duquel il voyait la perte de son pays.

Ce héros figure en un dialogue où Lucien le représente d'abord accusant Jupiter de s'endormir, au lieu de lancer sa foudre contre les insolents et les impies. Racontant au Dieu ses mésaventures, il se plaint d'être abandonné par ceux que ses libéralités avaient tirés jadis de la misère, et qui maintenant passent devant lui, « comme s'ils voyaient la colonne renversée d'un tombeau, sans même lire l'inscription ». Aussi en est-il réduit à se confiner dans un désert où « il philosophe avec son hoyau », pour gagner quatre oboles par jour. — Émù de ces récriminations, le maître de l'Olympe demande alors à Mercure des renseignements sur ce personnage qui se démène au pied de l'Hymette. — Ses infortunes! dit le messager divin, il ne doit s'en prendre qu'à lui. Pourquoi a-t-il si mal choisi ses amis? Pourquoi rendre service « à des corbeaux et à des vautours qui le rongeaient jusqu'au foie »? Tous ces parasites n'étaient attirés chez lui « que par l'odeur des festins ». — Malgré ce

rapport défavorable, Jupiter, par caprice, ordonne à Plutus de rendre à Timon son opulence perdue. Plutus se fait d'abord prier, car il se défie d'un prodigue; pourtant il finit par obéir, et va trouver Timon, qu'entourent la sagesse, le courage, et toutes les vertus compagnes de l'indigence. A peine celles-ci ont-elles aperçu le Dieu, qu'elles s'enfuient au plus vite. Timon lui-même commence par s'armer contre lui de son hoyau; car à ses dons funeste qui le livrèrent à la flatterie et à l'envie, il préfère la pauvreté qui lui parle le langage de la franchise, et lui enseigne de mâles travaux. Cependant Mercure le décide à suivre le conseil de Plutus; et, creusant la terre d'un coup de bêche, Timon en retire un trésor.

Aussitôt le voilà qui veut acheter tout son désert, et y bâtir une tour où il s'enfermera, seul avec ses richesses, pour en faire son tombeau. Elle ne s'ouvrira jamais à l'amitié, à l'hospitalité, à la compassion. Il y vivra comme un loup, prêt à déchirer qui l'approche : « S'il voit un incendie, loin de l'éteindre, il y versera de l'huile! Au lieu de sauver qui se noie, il le plongera au plus profond. » Mais il veut pourtant faire savoir à tous son changement de fortune, « pour que ses flatteurs se pendent de dépit ».

Cette fantaisie se termine par le défilé des mendiants qu'attire le bruit de l'or. Citons, entre autres, Gnathon, le parasite, celui-là même qui naguère présentait une corde à Timon, lorsque, dans sa détresse, il lui demandait assistance. Puis vient Philiade, un coquin dont il avait doté la fille, pour le récompenser d'avoir loué sa voix dans un festin où il venait de chanter; lui qui répondit par des coups de poing aux prières de son bienfaiteur, il vante maintenant la sagesse de Timon, et le compare à Nestor! Déméas lui succède tenant à la main un décret qui propose d'élever une statue d'or à celui qu'il ne saluait plus après sa chute. Enfin, c'est Thrasyclès qui entame un long discours où il lui conseille, dans son intérêt, de jeter tout son argent à la mer, devant lui, à peu de distance du rivage. Mais abrégeons : cette foule devient si pressante, que Timon est obligé de faire place nette à coups de hoyau. Chassant donc ces importuns, il va se retirer sur un rocher : il n'aura plus d'autre ami que lui-même.

Le Timon de Shakespeare. La maladie mentale. — Cet enragé plus odieux que plaisant, nous le retrouverons encore, idéalisé cette fois par le génie, dans l'œuvre puissante, mais inégale ou déréglée, que lui consacra Shakespeare, et que les romantiques de 1820 eurent le tort de préférer à celle de Molière. Chez cet ancêtre d'Alceste, l'originalité n'est en effet qu'une sorte de maladie mentale, dont les symptômes sont d'abord l'optimisme écervelé d'un dissipateur, ensuite le pessimisme d'un monomane. Ses effusions banales et ses largesses indiscrètes n'étaient que l'ostentation d'un Philinte qui n'aima vraiment personne, puisque son cœur, comme sa bourse et sa table, s'ouvrait sans choix au premier venu. S'il fit le bien, ce fut par intérêt, pour avoir, comme un souverain, son cortège d'adulateurs et de courtisans. Il entra plus d'orgueil que de sincérité dans l'attendrissement de son égoïsme épanoui qui ne visait qu'à la popularité : il n'a donc pas le droit de se plaindre d'avoir été dupe, car sa sottise a ménagé des excuses à l'ingratitude, et la question d'argent est seule en cause dans les malheurs mérités qu'il devrait se reprocher, au lieu de les imputer au genre humain.

Le Misanthrope inaugure la grande comédie de caractère (1666). — Tels furent les devanciers de Molière, qui ne leur doit rien, puisque son *Misanthrope* est un grand esprit et un grand cœur, dont on respecte jusqu'aux défauts, et dont les faiblesses ne déparent point un beau caractère. Représentée pour la première fois à Paris, sur le théâtre du Palais-Royal, le 4 juin 1666, cette pièce, qui avait d'abord pour sous-titre *l'Atrabilaire amoureux*, marque dans notre littérature dramatique une date aussi glorieuse que celle du *Cid* et d'*Andromaque*. Car, après *le Menteur*, qui ne mettait en scène qu'un travers de l'esprit, *les Précieuses ridicules*, où ne fut esquissée qu'une manie passagère, et *l'École des femmes*, où se sent encore un léger degré de charge, elle inaugure la grande et sincère comédie de mœurs et de caractères, c'est-à-dire la peinture définitive du cœur humain et de la société. « La première représentation, dit Voltaire, eut l'applaudissement qu'elle méritait; mais c'était un ouvrage plus fait pour les gens d'esprit que pour la multitude, et plus propre encore à être lu que joué. Le théâtre fut bientôt désert; et,

depuis, lorsque le fameux acteur Baron, après trente ans d'absence, joua *le Misanthrope*, il n'attira pas grand concours, ce qui confirma l'opinion où l'on était que cette pièce serait plus admirée que suivie. » On a même affirmé que Molière eut besoin de composer en toute hâte *le Médecin malgré lui*, pour ranimer par cet éclat de rire un succès languissant. Il est vrai que d'autres témoignages contredisent ces assertions, que la pièce, sans faire de très grosses recettes, eut trente-quatre représentations, au courant de 1666, dans sa nouveauté, ce qui était pour l'époque un très beau chiffre [1], et qu'elle eut dès son apparition les suffrages des connaisseurs les plus qualifiés. Le bruit de sa prétendue chute vient peut-être de ce que le public, s'étant mépris d'abord sur le sonnet d'Oronte, avait salué de ses bravos cette pointe finale :

> Belle Philis, on désespère,
> Alors qu'on espère toujours.

On put voir dans cette erreur une protestation malveillante et un préjugé défavorable à Molière. Quoi qu'il en soit, il est du moins certain que plusieurs s'ingénièrent à prêter au poète des allusions dont il faut dire un mot.

Molière a-t-il représenté des originaux contemporains? — Ils prétendirent reconnaître dans Alceste le duc de Montausier; dans Philinte, Chapelle, ce trop aimable épicurien, auquel Molière aurait dit : « Vous prodiguez vos agréments à tout le monde; vos amis ne vous ont plus d'obligation lorsque vous leur donnez ce que vous livrez au premier venu » ; dans Célimène, Armande Bejart, la coquette femme de Molière; dans Oronte, le duc de Saint-Aignan qui mêlait à ses réels talents militaires des prétentions littéraires, moins justifiées ; dans Acaste et Clitandre, le comte de Guiche et Lauzun; dans Éliante et Arsinoé, Mlles de Brie et Duparc, deux comédiennes de la troupe de Molière. Sans nier certaines analogies frappantes ou lointaines qui attestent, comme on doit s'y attendre, que Molière aimait à peindre d'après nature, nous estimons cependant qu'il ne con-

1. On verra les preuves de ce fait dans notre étude sur *Turcaret*, *Revue des Deux Mondes*, 1er janvier 1893.

vient pas de serrer de trop près ces ressemblances dont la précision ne s'accorderait point avec les procédés d'une conception puissante qui visait à réaliser des types plutôt que des portraits. Que Molière ait utilisé son expérience, on n'en saurait douter. Mais sa fantaisie usait librement de ces emprunts faits à la réalité. Il ne s'asservissait donc point à un modèle; et, si ses créations ont par endroits l'air de rappeler tel ou tel, jamais elles ne furent des copies, dont la clé nous serait donnée par des noms propres. Sans doute, on a été fondé à relever des traits et jusqu'à des expressions qui coïncident singulièrement, chez l'Alceste de Molière, avec ce portrait de Montausier, dans le *Grand Cyrus* : « Mégabate, quoique d'un naturel fort violent, est pourtant souverainement équitable, et je suis fortement persuadé qu'il n'y a rien qui pût *lui faire faire une chose qu'il croirait choquer la justice.* Comme il est fort juste, il est *ennemi déclaré de la flatterie....* Il ne peut abaisser son âme à dire ce qu'il ne croit pas, aimant beaucoup mieux passer pour sévère aux yeux de ceux qui ne connaissent pas la véritable vertu que de s'exposer à passer pour flatteur... S'il eût été amoureux de quelque dame qui eût eu quelque léger défaut, ou en sa beauté, ou en son esprit, ou en son honneur, toute la violence de la passion n'eût pu l'obliger à trahir ses sentiments. En effet je crois que s'il eût eu une maîtresse pâle, il n'eût jamais pu dire qu'elle eût été blanche. S'il en eût eu une mélancolique, il n'eût pu dire, pour adoucir la chose, qu'elle eût été sérieuse. — Aussi ceux qui cherchent le plus à reprendre en lui ne l'accusent que de *soutenir son opinion avec trop de chaleur*, et d'être *si difficile que les moindres imperfections le choquent.* — Il faut souffrir sa critique, comme un effet de sa justice. Mais il faut dire aussi que Magabate écrit bien en vers et en prose, et que personne ne parle plus agréablement que lui, quand il est ami des gens qui lui plaisent, et ne *l'obligent pas à garder le silence froid et sévère* qu'il garde avec ceux qui ne lui plaisent pas. » Au reste, Voltaire rapporte que « le duc de Montausier, à qui on disait que Molière l'avait joué, alla voir la pièce, et dit en sortant qu'il aurait bien voulu ressembler au misanthrope ».

Pourtant, si nous voulions chercher l'original d'Alceste, nous le demanderions plutôt aux confidences involontaires de Molière

lui-même : car, bien qu'il n'ait point, comme d'autres, subi la fatalité de ses souvenirs, — Molière n'étant pas de ceux dont Goethe écrivait qu'ils ne peuvent représenter qu'eux-mêmes, ce qui est un signe de faiblesse, « car les grandes époques sont celles où on se sert de soi, pour peindre autre chose que soi », — n'oublions point que *le Misanthrope* est peut-être de toutes ses comédies celle où il a mis le plus du sien. En effet, elle est de cette époque où il disait à Rohaut : « Je suis le plus malheureux des hommes, et je n'ai que ce que je mérite ». On sait que, vers le temps où il raillait si gaîment Arnolphe dictant à Agnès les commandements du mariage, il venait, aux environs de la quarantaine, d'épouser, en 1662, la jeune Armande Béjart, âgée de dix-sept ans au plus. Or cette union trop inégale devait être une cruelle épreuve pour sa philosophie; car sa raison ne servit alors qu'à lui rendre plus poignante la conscience des faiblesses qu'elle ne pouvait ni vaincre, ni consoler. Lorsqu'il joua le personnage d'Alceste en face de Célimène, dont le rôle était tenu par sa femme qu'il ne voyait plus alors qu'au théâtre, il est donc vraisemblable que des sentiments personnels se soient mêlés à l'accent par lequel il dut interpréter au naturel une situation qui fut sa douloureuse histoire. Ajoutons toutefois qu'il idéalisa le caractère d'Armande; car elle ressemblait plus à Dorimène et à Angélique qu'à Célimène.

Controverses sur le fond du sujet. — Ajoutons que cette pièce est mémorable aussi par les controverses qu'elle a suscitées. Fénelon lui reproche, dans sa *Lettre à l'Académie*, « de donner un tour gracieux au vice avec une austérité ridicule et odieuse à la vertu ». Quant à Rousseau, dont la sauvagerie se crut vertueuse, sa *Lettre à d'Alembert*, sur les spectacles, renouvelle la même accusation avec une âpreté de logique sous laquelle on sent la véhémence d'un avocat qui plaide sa propre cause. L'étude qui va suivre prouvera que ces erreurs ou ces paradoxes ne sauraient résister à un examen vraiment impartial des intentions manifestées par la conduite et le jeu des caractères.

II. — Étude littéraire.

Analyse sommaire du Misanthrope. Les situations. L'action. Le dénoûment. — « *Le Misanthrope*, a dit M. Nisard, échappe à l'analyse.... Nous sommes dans le salon d'une coquette très recherchée, et qui se plaît si fort à l'être, qu'elle se soucie peu de qui elle l'est. Incapable d'aimer, elle n'a qu'une préférence de caprice entre des indifférents, et elle ne sait pas même respecter celui qu'elle préfère. Il vient chez elle des gens de cour, ou simplement de bonne compagnie, non épris, mais galants; ou, s'ils sont amoureux, c'est par esprit de rivalité seulement. Un seul des amants de Célimène est épris; c'est Alceste, un honnête homme fâcheux, qui n'a peut-être pas tort de mépriser les hommes, mais qui a grand tort de le dire tout haut.

« Dans ce salon, on cause plus qu'on n'agit. Que peuvent faire des oisifs autour d'une coquette? Chacun parle avec son tour d'esprit ou son travers. Les galants flattent la dame dans son penchant à la malice; elle reçoit les flatteries, et se moque des flatteurs.

« Une lettre, de tous les incidents connus le plus connu, apprend aux galants qu'ils sont joués, à Alceste qu'on ne l'aimait pas assez pour lui faire le sacrifice d'amants moqués. Le salon de Célimène est déserté : voilà le *dénoûment*.

« Les *situations* n'y sont pas plus extraordinaires que la fable. Y a-t-il même des situations? Je ne vois que des caractères qui se développent. — Alceste a un procès; cela arrive à tout le monde; mais il l'aurait eu plus tard, et avec moins de chances de le perdre, s'il ne s'était pas entêté à vouloir que la justice soit l'équité. — Il a un duel, pour avoir voulu tirer d'un poète l'aveu que ses vers sont mauvais. La scène du sonnet, si fameuse, est doublement l'effet de son caractère, par la façon dont il y est jeté, et par la façon dont il en sort. On le sait honnête homme et véridique, et les poètes de tout temps sont friands de tels juges, parce que leur éloge a plus de prix, et qu'on les croit gagnés quand on les consulte. Oronte ambitionne l'estime d'Alceste : voilà le prix de sa réputation d'honnête homme.

Alceste s'avise de dire ce qu'il pense du sonnet d'Oronte : voilà son *travers.* »

Si la comédie veut une fable, c'est donc en vain qu'on la cherche ici, on y trouvera des incidents de la vie commune, mais pas un de ces procédés qui sont ordinaires au genre; ni confidents, ni figures de fantaisie, « ni gros René, ni Mascarille, dit Voltaire, pas même de valet, sinon pour avancer une chaise, ou porter une lettre », ni monologues, ni coups de théâtre, ni combinaisons d'intrigue; car on peut à peine appeler de ce nom le fil ténu qui relie entre elles ces scènes ingénieuses dont chacune semblerait une satire de Boileau, si une fine logique ne les faisait toutes concourir à l'expression de la pensée maîtresse qui les enchaîne, nous voulons dire à la peinture d'un caractère, celui d'Alceste, qui sert de centre à l'action

Assez singulier pour surprendre, assez noble pour attacher. assez plaisant pour divertir, il est en effet le grand ressort d'où procède tout le mouvement. Autour de lui gravitent tous les autres personnages, qui ne sont là que pour faire valoir ses qualités comme ses défauts : Célimène par sa coquetterie; Arsinoé par sa pruderie; Philinte par le contraste de son humeur trop accommodante; Oronte par sa vanité de bel esprit; Acaste et Clitandre par la concurrence de leur amour, ou plutôt de leur fatuité galante; Éliante elle-même, par une estime qui ne demande qu'à se changer en un sentiment plus tendre. Si cet honnête homme, malgré sa vertu farouche, se trouve engagé parmi les ridicules d'un monde frivole qui exaspère ses colères, et provoque leurs explosions, la cause toute naturelle en est cette folle passion qui va le mettre en contradiction avec ses principes, et sera par conséquent le ressort indispensable d'un mécanisme où des éléments comiques doivent se combiner avec des accents dignes parfois de la tragédie.

Ce fut ainsi que Molière, dans cette pièce, « où l'on n'agit qu'en parlant », selon une autre expression de M. D. Nisard, réussit à charmer, par le plaisir sérieux d'une émotion réfléchie, les esprits capables d'apprécier les beautés du dialogue, la vérité des portraits, la profondeur de la morale et l'excellence du style. C'est qu'il visa surtout aux suffrages d'une élite; car des autres il disait : « Ces gens-là ne s'accommodent point

d'une élévation continuelle des sentiments ». Aussi parut-il au vulgaire que l'ensemble manquait trop d'action et d'intérêt. C'était ne pas comprendre qu'un tel sujet ne comportait point un développement plus animé. N'étant pas une passion, mais une manière de voir les choses et de juger les personnes, le pessimisme ne pouvait en effet se définir que par une suite de conversations psychologiques. Pour le représenter, il fallait donc faire passer devant Alceste les originaux qui le forcent à s'expliquer, par les impressions qu'il reçoit.

La moralité de cette comédie. Justice distributive. — Quant à la leçon qui en ressort, il faut être aveugle pour ne point la saisir; car il est clair qu'Alceste et Philinte ne nous sont, ni l'un ni l'autre, proposés comme exemples. Ils nous signalent plutôt les écueils que doit éviter celui qui veut être sociable sans rudesse orgueilleuse, et sans complaisance intéressée. Par le péril d'un double excès, ils nous apprennent à pratiquer cette tolérance qui, sans transiger avec le vice, supporte les travers dont nul n'est exempt, et en prend son parti, non pour les exploiter, mais par le sentiment équitable de cette mutuelle indulgence, en dehors de laquelle le commerce des hommes deviendrait impossible. Au lieu d'élever de vains griefs contre le cœur ou la raison de Molière, admirons donc la perfection morale d'un art toujours soucieux, ici comme ailleurs, de traiter les personnages suivant leurs œuvres. C'est ce que M. Nisard remarque encore avec finesse : « Les galants, dit-il, emportent l'attache de ridicule que Célimène leur a mise au dos. Tous reçoivent de la main de la coquette un coup d'éventail sur la joue, qui ne les corrigera pas, mais qui les punit assez pour le plaisir du spectateur. — La prude Arsinoé, qui a voulu la brouiller avec ses amants pour pêcher un mari en eau trouble, reste sans mari et prude, avec le châtiment de se l'entendre dire. — Quant à Alceste, est-il puni? Trop, selon quelques délicats qui en ont fait le reproche à Molière. Il l'est, à mon sens, à proportion de ce qu'il a péché. Contrarié dans toute la pièce, il est violemment secoué à la fin; c'est mérité. Pourquoi gâte-t-il sa probité en se prétendant le seul probe? Savons-nous bien d'ailleurs si l'opposition qu'il fait à tout n'est pas mêlée de quelque désir de dominer?... Mais il

échappe à un mariage avec une coquette, et cela lui était bien dû. Il était trop homme de bien pour que Molière ne lui épargnât pas ce malheur. Seulement il ne s'en applaudira que plus tard, quand il aura repris son sang-froid. Ainsi la morale des sages et la morale de la vie sont également satisfaites, quand on le voit puni d'un travers innocent par une contrariété passagère, et récompensé de sa vertu par l'avantage d'échapper à un malheur certain. » Célimène, elle aussi, paye sa dette. « Son premier châtiment, remarque le même critique, est de n'oser renvoyer même les amants qu'elle méprise. Elle ne sait point se fixer : n'est-il pas naturel que tout le monde la quitte? Elle est spirituelle; elle pousse à la raillerie; elle a souvent l'avantage dans le discours, n'est-il pas juste qu'elle y ait quelquefois le dessous? Elle triomphe d'Arsinoé, et c'est bien fait, parce qu'une prude est pire qu'une coquette; mais une vérité assenée par Alceste va la punir à son tour de tous ses manèges. » Chacun reçoit donc une correction proportionnée à son travers. Philinte seul fait exception, sans doute parce qu'à tout prendre il est encore le plus sage; car si son optimisme semble trop prompt à se résigner au mal pour n'avoir pas à le combattre, il n'en est pas moins, en mainte rencontre, un Ariste sensé dont la philosophie pacifique a été calomniée par Fabre d'Églantine [1] lorsque, sous prétexte de donner *une suite au Misanthrope*, il métamorphose Philinte en un égoïste odieux, toujours prêt à excuser la fraude, dès qu'elle tourne seulement au dommage d'autrui. Altérer ainsi la conception de Molière, c'est la rendre méconnaissable, comme servira à le montrer l'esquisse où nous allons résumer les traits des physionomies qu'il nous offre.

Les caractères. — Alceste; l'homme; l'amant de Célimène, la crise; la misanthropie généreuse. — Pour apprécier au vrai les intentions du poète, il convient d'abord de distinguer

1. Fabre d'Églantine (1755-1794) donna en 1790 *le Philinte de Molière*, comédie où le rire n'est qu'un ricanement, laissant trop soupçonner dans l'âme du peintre l'orgueil d'un tribun qui ne pardonne pas aux nobles sa naissance obscure, aux riches son indigence, aux heureux les chutes dont il était meurtri. On y sent l'intention de nous persuader que la société pourrait bien être une caverne de brigands. — Le pendant de cette satire envenimée est l'*Optimiste* de Collin d'Harleville (1788).

dans le rôle d'Alceste deux éléments que plusieurs ont eu le tort de confondre : d'un côté le *caractère*, c'est-à-dire l'habitude morale qui vient de la nature, et de l'autre la *passion*, c'est-à-dire la crise passagère qui exaspère ces premiers instincts jusqu'à les rendre comiques. De cette double source procède une misanthropie dont l'origine est éminemment généreuse et désintéressée.

Il nous faut reconnaître en effet, avec Rousseau, qu'Alceste est « un véritable homme de bien ». Car un égoïsme sombre ne fut point chez lui le principe de cette humeur atrabilaire qui ne sera que l'accès d'une fièvre accidentelle. Ce serait plutôt par philanthropie qu'il a fini par devenir, ou se croire l'ennemi du genre humain, et qu'il dirait volontiers, lui aussi : « O mes amis, il n'y a plus d'amis » : et s'il méprise ses semblables, c'est uniquement parce que, les jugeant d'après lui-même, il cherche en eux cette vertu trop haute dont il porte l'idéal en son cœur. Son malheur fut donc d'entrer dans la vie avec des illusions qu'allait décourager l'expérience. La fierté, la franchise, la délicatesse, la raideur d'une probité scrupuleuse, l'abondance expansive d'une âme sympathique, le culte de l'honneur, en un mot les qualités les plus rares, voilà le fond de son caractère. Ajoutez-y autant de clairvoyance que de candeur presque naïve, et vous comprendrez comment, trop avisé pour être dupe des apparences, et trop sincère pour se réduire à un silence qu'il se reprocherait comme une défaillance, il n'a pu se résigner à subir sans révolte les conventions mensongères, les dehors trompeurs, les semblants d'amitié, les grimaces, les flatteries, les démonstrations hypocrites ou banales, sans compter l'intérêt, la trahison et la fourberie. Aussi ne doit-on pas voir en lui un original pour qui la manie de censurer tout ce qui l'entoure ne serait qu'une attitude adoptée par un secret désir de se distinguer du commun, et d'attirer les regards [1]. Non, il est le premier à souffrir de son mal, et n'en

1. Le misanthrope que peint La Bruyère (ch. *De l'homme*, *Timon*) est un personnage froid et poli, « civil et cérémonieux, qui ne s'échappe pas, ne s'apprivoise pas avec les hommes, les traite honnêtement et sérieusement, emploie tout ce qui peut éloigner leur familiarité ». Au fond, c'est un cœur sec, un vieux garçon. — L'*Aceste* de Vauvenargues (éd. *Gilbert*, p. 300, t. I) n'est qu'un amant malheureux. — Jean-Jacques Rousseau nous semble devenu misan-

fait point parade vaniteusement. Il serait tenté plutôt de cacher sa blessure, s'il n'avait l'impatience de la justice et de la vérité. Nous ajouterons même qu'avant d'aimer Célimène, il savait évidemment se contenir; car il est de ces honnêtes gens qui craignent les éclats, et la scène du sonnet témoigne qu'il n'affiche pas volontiers son opinion. Pour qu'elle s'échappe, il faut qu'on le pousse à bout. D'où vient donc que ses dépits, longtemps refoulés, rompent tout à coup leurs digues, et que cet observateur attristé d'une comédie en dehors de laquelle s'isolait sa réserve dédaigneuse, entre en scène comme une tempête, pour soulager ses contraintes et dire à chacun son fait, au risque de paraître un maladroit ou un fâcheux qui prête à rire?

Le travers d'Alceste. Passion malheureuse. Contradictions. — A cette question la réponse ne saurait être douteuse, et nous ne dirons point avec Philinte :

> Dans vos brusques chagrins je ne puis vous comprendre;
> (Acte I, sc. I.)

car il nous semble manifeste que sa « bizarrerie » et ses incartades soudaines s'expliquent par la passion malheureuse qui lui arrache ce cri de tendre courroux :

> Ah! que, si de vos mains je rattrape mon cœur,
> Je bénirai le ciel de ce rare bonheur!
> Je ne le cèle pas, je fais tout mon possible
> A rompre de ce cœur l'attachement terrible;
> Mais mes plus grands efforts n'ont rien fait jusqu'ici,
> Et c'est pour mes péchés que je vous aime ainsi.
> (Acte II, sc. I.)

Oui, le coup de maître fut ici de donner à cet ami de la vertu le *travers* d'un amour mal placé qui va mettre le philosophe en contradiction avec ses principes, et, par un secret mécontentement de lui-même, provoquer les explosions de son humeur. Cette faiblesse, Schlegel l'a jugée peu vraisemblable, mais à tort, selon nous; car outre que

> La raison n'est pas ce qui règle l'amour,
> (Acte I, sc. I.)

thrope par rancune de déclassé, par timidité, par orgueil, et aussi par un parti-pris littéraire, pour avoir l'occasion de placer des tirades vertueuses et sentimentales, mais avec des circonstances atténuantes qui seront exposées plus loin, tout au long.

les âmes ingénues sont souvent les plus vulnérables, comme le disaient les vieillards de Troie devant Hélène, cette Célimène des temps antiques. D'ailleurs, malgré le bon sens qui proteste et contredit en vain son aveuglement volontaire, n'a-t-il pas pour excuse la grâce « qui est la plus forte », comme il l'avoue avec la honte d'un vaincu qui trouve une sorte de lâche plaisir à sa défaite :

> Non; l'amour que je sens pour cette jeune veuve
> Ne ferme point mes yeux aux défauts qu'on lui treuve;
> Et je suis, quelque ardeur qu'elle m'ait pu donner,
> Le premier à les voir, comme à les condamner.
> Mais, avec tout cela, quoi que je puisse faire,
> Je confesse mon faible; elle a l'art de me plaire;
> J'ai beau voir ses défauts, et j'ai beau l'en blâmer,
> En dépit qu'on en ait, elle se fait aimer[1];
> Sa grâce est la plus forte; et sans doute ma flamme
> De ces vices du temps pourra purger son âme.
> (Acte I, sc, I.)

Cette excuse, à laquelle il voudrait croire, acceptons-la donc; et, loin de railler, comme le fait Philinte, les démentis qu'Alceste s'inflige par « l'étrange choix où il s'engage », plaignons-le de tomber dans ce piège, d'où il ne pourra sauver son cœur que tout froissé, tout meurtri d'une incurable atteinte. Nous n'avons pas le courage de blâmer celui que nous estimons, d'autant plus qu'il est le premier à s'accuser et à se condamner.

Là est aussi l'erreur de Rousseau. Il n'a pas vu que le principal moteur de cette comédie mélancolique était ce charmant et terrible amour qui ne sera point payé de retour, mais devra tirer de l'imagination plus que de son objet tous les prétextes qu'il se crée pour justifier une folie dont la victime souffrira toujours, même quand elle se croira guérie. Ne pas tenir compte de cette infortune, ce serait fausser la misanthropie d'Alceste : car il est certain que, s'il avait été plus heureux dans ses préférences, toutes ses amertumes se seraient adoucies. Supposez qu'au lieu de Célimène, Éliante eût fixé son choix, et vous avouerez que la clémence d'une affection digne de lui

1. Molière disait d'Armande Béjart à Chapelle : « Quand je la vois, une émotion m'ôte l'usage de la réflexion ».

n'aurait pas manqué de pacifier ses orages [1]. Comme Montausier, l'amant de Julie, il eût encore été l'ennemi déclaré des vices ; mais nous ne le verrions plus fantasque, aigri, tourmenté par des nerfs agacés, faisant des algarades à propos de rien, cherchant une issue à ses vagues ressentiments, prenant en quelque sorte des pavés pour écraser des mouches, et se soulageant ainsi de tous les griefs qu'il tourne contre le genre humain, pour ne pas s'en prendre directement à lui-même, ou plutôt à celle qu'il aime et transfigure par son amour.

En résumé, Molière étudie les symptômes d'une maladie aiguë qui provient d'un excès de santé morale. Sans ce trouble momentané, la comédie n'existerait plus ; car il est le germe qui produit toutes les scènes où nos sourires se mêlent à la sympathie : par exemple, celles où Alceste, qui tient en main les preuves décisives d'une trahison flagrante, accourt pour confondre l'infidèle, et finit par demander le pardon qu'il devait refuser, tant il se plaît à l'erreur dont il désire ne point être désabusé.

Le paradoxe de Rousseau. Pourquoi rit-on d'Alceste? — Est-il besoin maintenant de réfuter pied à pied le réquisitoire de Rousseau contre Molière? Nous ne le pensons pas. Et d'abord remarquons que Rousseau n'a pas l'esprit assez libre pour juger l'âme désintéressée de Molière. Ses critiques recouvrent une apologie personnelle. Il eut aussi le tort de ne pas comprendre l'importance de Célimène et de son rôle. Dans ses utopies, la femme a toujours tenu peu de place. Et puis n'est-il pas clair que dans *le Misanthrope* le ridicule n'est jamais un scandale pour la conscience, puisqu'il n'entame pas l'estime due à la personne, et porte seulement sur un travers qui se concilie avec le respect du bien ou la haine du mal. Quand saint Paul disait : *Non plus sapere quam oportet sapere, sed sapere ad sobrietatem* (*Épître : ad Romanos*, XII : « Ne soyons pas sages plus qu'il ne faut, mais soyons-le avec sobriété) », ne parlait-il pas comme Philinte donnant ce conseil à son ami :

1. Dans un conte de Marmontel, *le Misanthrope corrigé*, Alceste a été converti à l'amour des hommes par le tableau « du bonheur au village ». Ursule l'a consolé de Célimène. Il a dansé pour plaire à sa future : un peu plus, il prenait la houlette et le chalumeau.

La parfaite raison fuit toute extrémité,
Et veut que l'on soit sage avec sobriété.
(Acte I, sc. I.)

Or cette mesure, Alceste ne la connaît plus; car l'imprudence de son cœur lui a fait perdre tout équilibre. Aussi prend-il sa bile pour de la sagesse. Au lieu de compatir aux misères qu'il déplore, et d'y remédier par la charité, il effarouche les coupables par les bourrasques d'une franchise indiscrète et brutale. On serait même tenté de croire qu'il hait plus le pécheur que les péchés; et sous l'entêtement de ses hyperboles on soupçonne le fanatisme d'un orgueil tyrannique. Au moins se défie-t-on d'une justice qui ne proportionne point la censure à la faute, et discrédite ses arrêts par un ton d'infaillibilité trop hautaine pour n'être pas choquante. Ne disons donc pas que le poète a le dessein pervers de tourner la vertu en dérision; car Alceste n'offre prise au ridicule que dans les occasions où parle son humeur, et non sa raison.

Lorsqu'à propos d'une accolade donnée à un indifférent il lui arrive de s'écrier :

Et si pour mon malheur j'en avais fait autant,
Je m'irais de regret pendre tout à l'instant,
(Acte I, sc. I.)

on peut s'égayer aux dépens de cette boutade; mais on applaudit bientôt à ces nobles accents qui vont suivre :

Je veux que l'on soit homme, et qu'en toute rencontre,
Le fond de notre cœur en nos discours se montre....
(Acte I, sc. I.)

Quand il lui échappe de dire :

.... Je voudrais, m'en coutât-il grand'chose,
Pour la beauté du fait avoir perdu ma cause!
(Acte I, sc. I.)

on a pitié de ce pessimisme qui serait fâché de trouver les hommes équitables; mais on ne tarde pas à lui faire fête dès qu'il apostrophe ainsi les médisants :

Allons, ferme, poussez, mes bons amis de cour;
Vous n'en épargnez point, et chacun a son tour.

Cependant, aucun d'eux à vos yeux ne se montre,
Qu'on ne vous voie en hâte aller à sa rencontre,
Lui présenter la main, et d'un baiser flatteur,
Appuyer les serments d'être son serviteur.
(Acte II, sc. v.)

De même, au moment où le tribunal des maréchaux veut arranger sa fâcheuse affaire avec Oronte, nous approuvons le bon sens de cette réponse :

Quel accommodement veut-on faire entre nous?
La voix de ces messieurs me condamnera-t-elle
A trouver bons les vers qui font notre querelle?
(Acte II, sc. vii.)

Mais n'est-ce pas son malin démon qui lui souffle ce trait plaisant :

Hors qu'un commandement exprès du roi ne vienne,
De trouver bons les vers dont on se met en peine,
Je soutiendrai toujours, morbleu, qu'ils sont mauvais,
Et qu'un homme est pendable après les avoir faits!
(Acte II, sc. vii.)

Passez ainsi en revue toutes les situations qu'il traverse, et vous conclurez avec nous que Molière ne traite point avec irrévérence

ces haines vigoureuses
Que doit donner le vice aux âmes vertueuses.
(Acte I, sc. i.)

Bien au contraire! N'a-t-il pas entouré son héros de toutes les sympathies, depuis les avances d'Oronte et d'Arsinoé, jusqu'au dévoûment de Philinte, jusqu'au caprice de Célimène, qui se décide à lui dire qu'elle l'aime, ce qu'elle ne dit même qu'à lui, jusqu'aux attentions discrètes d'Eliante dont la réserve laisse deviner plus d'un aveu? Par conséquent, l'honnête homme est ici hors de cause, et ne relève de la comédie que par ses défauts, par ses exigences insociables, par ses saillies vindicatives, par une présomption qui serait plus indulgente pour les faiblesses d'autrui si elle l'était moins pour les siennes. En résumé, il hait trop ses semblables, parce que, sans le vouloir, il s'aime trop lui-même et ce qui le rend malheureux, ce n'est pas d'avoir été trop fidèle à ses principes de vertu rigide, mais

plutôt d'avoir transigé avec sa propre morale, en faisant dépendre son bonheur de la fantaisie d'une femme légère.

La postérité d'Alceste. Elle a bien dégénéré. — Cet amour-propre qui s'ignore s'épanouira plus tard dans la postérité d'Alceste : car il aura des fils, les Saint-Preux, les Werther, les René, les Obermann, c'est-à-dire des imaginations chimériques et acharnées à se tourmenter par des rêves aussi stériles qu'ambitieux. N'étant plus contenus par les mœurs et les traditions d'un siècle où les rangs demeuraient distincts, ces Alcestes de l'avenir exprimeront, à la veille et au lendemain d'une révolution sociale, l'attente oisive ou l'impatience déréglée des âmes désorientées, qui flotteront de l'utopie à la colère, et de l'incrédulité à l'enthousiasme. Formée à l'école de Voltaire et de Rousseau, ironique comme l'un, sentimentale comme l'autre, à la fois faible et violente, cette génération s'épuisera en élans contradictoires. Toutes les croyances et toutes les institutions du passé lui paraîtront hors de service. Elle voudra faire un nouveau monde à son usage, et sa poursuite toute spéculative d'un idéal inaccessible ne pourra se concilier avec l'infirmité pratique de ses creuses rêveries. Sous prétexte d'héroïsme, elle méprisera toutes les vertus dont le devoir quotidien est indispensable aux plus grands comme aux plus humbles. Sa devise pourrait être ce mot d'Alceste : *Je veux qu'on me distingue.* Le dix-huitième siècle ira en pèlerinage visiter Rousseau à Montmorency, comme les Athéniens se pressaient autour de la maison isolée de Timon. Être en vue, c'est le bénéfice du rôle. Il n'est pas près d'être jamais délaissé. « Le Misanthrope, disait Diderot, est à refaire tous les cinquante ans. » Il y a du vrai dans ce mot. Le Misanthrope du XVII[e] siècle nous demande de nous corriger; les autres allaient rendre la société responsable de nos fautes.

Voilà bien les héritiers d'Alceste, mais peut-être les aurait-il reniés : car il ne fut aveugle que pour Célimène.

Célimène; de la coquetterie. L'égoïsme de la vanité. — Avant d'esquisser la physionomie de « la traîtresse » qu'il eut la maladresse d'aimer, nous devons dire un mot des manèges que Montesquieu représente au vif par ce léger croquis : « Une coquette de l'île de Crète était venue à Gnide : elle marchait entourée de tous les jeunes Gnidiens; elle souriait à l'un,

parlait à l'oreille à l'autre, soutenait son bras sur un troisième, criait à deux autres de la suivre ». Voilà bien ce qu'entendait aussi La Bruyère lorsqu'il écrivit : « Une coquette veut qu'on la regarde; elle ne se rend point sur la passion de plaire et sur l'opinion qu'elle a de sa beauté ». Dans sa personne, tout est donc mensonge et artifice : actes, paroles, gestes et mines ne sont qu'apparences décevantes. Car ces avances qui ne distinguent, mais ne découragent personne, sont autant de promesses aussi faciles à faire qu'à défaire, et ne visent qu'à retenir des hommages flatteurs autour d'une indifférence qui recherche uniquement son triomphe. En d'autres termes, la coquetterie comme l'ambition dessèche le cœur, car elle n'est que l'égoïsme dans la vanité.

Ces séductions perfides qui peuvent captiver une âme loyale, Molière les connaissait pour en avoir souffert. Aussi s'est-il attaqué plus d'une fois à ce redoutable ennemi. Parmi les sœurs de Célimène, signalons Elmire la femme d'Orgon, qui, elle aussi, mène grand train, a le goût de la toilette, se pare comme une princesse, et sollicite volontiers l'attention, mais en tout bien tout honneur; car ce brillant n'est ici que la part de la jeunesse. Au fond, elle reste honnête, naturelle et simple; sa tête est calme, et sa raison droite; elle ne trompera que l'hypocrite. — Chez Angélique, le goût du luxe, du plaisir et des douceurs tire plus à conséquence. Elle y met un air de bravade inquiétante; irritée d'une mésalliance, elle engage hardiment contre les siens une lutte ouverte qui sera sa revanche. Par ses défis, elle entend prouver à ses parents qu'elle se croit victime, et à Dandin qu'il n'est qu'un pauvre homme. Or ces deux figures sont le premier et furtif crayon du type qui s'achève dans Célimène.

Mais comment saisir ici l'insaisissable, et fixer des nuances si changeantes qu'elles se dérobent sous l'œil de l'observateur? La mobilité du pur caprice n'est-elle pas l'expression dominante de celle que sa cousine Eliante jugeait ainsi :

Son cœur de ce qu'il sent n'est pas bien sûr lui-même :
Il aima quelquefois sans qu'il le sache bien,
Et croit aimer aussi parfois qu'il n'en est rien?

(Acte IV, sc. I.)

Bornons-nous donc à dire que cette jeune veuve, autour de laquelle papillonnent tant de soupirants attirés par un accueil plus complaisant que compromettant, se gardera bien d'aliéner une indépendance qui lui vaut les assiduités dont elle est si fière. Se faire une cour d'admirateurs, voilà toute son étude ; et il faut vraiment qu'Alceste ait un bandeau sur les yeux pour n'avoir pas compris dès le premier jour qu'il se fourvoyait dans ce salon hanté « de tout l'univers ».

L'esprit de Célimène. — Si Célimène n'est point d'humeur à s'ensevelir dans un désert, pour s'y vouer au bonheur d'un misanthrope, avouons qu'elle a des agréments capables d'ensorceler ce dernier. Nous ne parlons pas de sa beauté ; car on y songe à peine, tant elle a d'esprit. Mais quelle franchise de verve dans ce bon sens aiguisé qui s'anime au jeu par le désir de plaire ! On dirait un virtuose qu'électrisent les applaudissements. Aussi fait-on cercle autour de ses épigrammes, tandis que sa malice s'en donne à cœur joie. C'est à qui provoquera cette ironie légère ou cruelle qui tantôt s'éparpille en étincelles, tantôt jaillit comme une gerbe de fusées, et serait le chef-d'œuvre de la causerie si l'on ne sentait trop, sous les saillies de l'improvisatrice, le parti pris de déployer un talent qui veut à toute force enlever les bravos.

Pour être reine dans son art, il ne lui manque donc que le désintéressement ; elle nous ferait même croire à son cœur, tellement elle est comédienne habile. Mais si elle ne s'en soucie guère (car elle est avant tout jalouse de sa liberté), nous ne lui refuserons pas du moins le goût, le naturel, le sens du vrai, la pleine possession d'elle-même, nous allions dire une raison nette et alerte, qui se trahit jusque dans la verdeur de sa langue toute gauloise, dont les vivacités involontaires rappellent la plume de Mme de Sévigné ou même celle de Saint-Simon, et nous rendent l'écho direct de cette langue drue et cavalière qui était celle des courtisans entre eux, dans « les grands appartements » de Versailles :

> Cependant sa visite, assez insupportable,
> Traîne en une longueur encore épouvantable ;
> Et l'on demande l'heure, et l'on baille vingt fois,
> Qu'elle *grouille* aussi peu qu'une pièce de bois.
>
> (Acte II, sc. IV.)

La meilleure preuve de sa clairvoyance, c'est sa médisance même. Elle tombe toujours juste, et on ne peut lui reprocher que le souci trop constant d'un succès personnel. Ce don naturel et acquis d'observation pénétrante nous garantit que Célimène sait fort bien discerner les caractères ; aussi n'est-elle point dupe des sots et des fats dont elle accepte les compliments, non sans une arrière-pensée de raillerie dédaigneuse. « Le grand flandrin de vicomte, l'homme aux sonnets », la perruque blonde de Clitandre, et ses airs « de doucereux » en seront donc pour leurs frais. Elle ne considère ses marquis ridicules que comme des meubles qui ornent son boudoir : si elle ne les rebute pas, c'est qu'ils sont à la mode, et grossissent son cortège. Mais le préféré, c'est encore « l'homme aux rubans verts », qui n'est autre qu'Alceste. Sa conquête, elle l'apprécie ce qu'elle vaut. Bien qu'il ne soit pas toujours divertissant, avec ses gronderies, ses gourmades et ses tirades, elle est pourtant plus sensible qu'elle ne se l'avoue à des mérites supérieurs que tout le monde vante et qu'elle ne voudrait pas voir quitter son cortège. Elle a besoin d'eux comme d'une décoration enviée par plus d'une rivale qui ne demande qu'à les accaparer. Comment d'ailleurs ne serait-elle point flattée par la nouveauté si rare d'une passion vraie? C'est une découverte qui l'intéresse à la façon d'un curieux phénomène. Bien que parfois fâcheuses, les bizarreries de cet original n'en sont pas moins une surprise, une émotion. Elles lui ménagent le plaisir d'échapper à la fadeur de la routine galante, de sentir peut-être tressaillir enfin son cœur, ou tout au moins de badiner avec cette jalousie ombrageuse, d'en irriter ou d'en apaiser à son gré les orages, d'essayer ainsi son pouvoir, dans l'épreuve d'une lutte qui amuse sa dextérité, sans jamais cesser d'être une victoire pour son amour-propre. Ne pressent-elle pas que, près d'elle, Alceste n'aura point le courage de ses colères, qu'elle jouira de ses tourments, qu'elle fera chez lui d'un mot, d'un signe, la pluie et le beau temps :

CÉLIMÈNE.

Où courez-vous?

ALCESTE.

Je sors.

CÉLIMÈNE.

Demeurez.

ALCESTE.

Pourquoi faire?

CÉLIMÈNE.

Demeurez.

ALCESTE.

Je ne puis.

CÉLIMÈNE.

Je le veux....

ALCESTE.

Point d'affaire.
Ces conversations ne font que m'ennuyer,
Et c'est trop que vouloir me les faire essuyer.

CÉLIMÈNE.

Je le veux, je le veux.

ALCESTE.

Non, il m'est impossible.

CÉLIMÈNE.

Eh bien! allez, sortez, il vous est tout loisible.
(Acte II, sc. III.)

Tenir sous sa main le cœur de ce lion amoureux, en ralentir ou en précipiter les pulsations, n'est-ce point un divertissement raffiné dont il ne faut pas perdre l'occasion?

Le cœur de Célimène. L'avenir qui l'attend. — Elle risque donc l'expérience, mais en se promettant bien de ne pas éconduire ses courtisans, et de ne pas faire ainsi le vide dans son salon, rôle périlleux, et auquel ne suffisent plus la jeunesse et la beauté! Il y faut de la diplomatie. Or c'est ici que son génie se montre. « Voulez-vous, dit Rousseau, voir un personnage embarrassé, placez un homme entre deux femmes; il sera gêné. Mais placez une femme entre deux hommes, et elle ne sera point embarrassée. » Voilà bien Célimène. Pour elle, la difficulté ne commence que dans le tête-à-tête. Mais dès que sa ruelle se peuple, quelle souveraine aisance! Voyez comme son sourire va de l'un à l'autre : chacun peut le prendre pour soi. Nul ne se croira moins favorisé que ses concurrents. Alceste seul déconcerte cet équilibre par ses emportements; mais les ripostes qu'il s'attire, il n'a pas le droit de s'en plaindre, car la faute n'en est qu'à lui : n'a-t-il pas mis Célimène dans le cas de légitime défense?

Elle n'est du reste pas moins savante, quand elle se trouve seule avec un de ses prétendants. Comme elle mesure alors ses paroles aux caractères! quel à-propos! quelle adresse à profiter du moindre hasard pour se dérober, et rompre la partie! On reconnaît ici les manœuvres de celle qui, dans sa lettre à Oronte, s'est arrangée de telle sorte qu'on peut la croire écrite à une femme (acte IV, sc. III).

Cependant, malgré ses faux-fuyants, elle ne réussit pas à conjurer des scènes de plus en plus graves. Mais ce péril sera le sublime de sa politique. Se donner raison dans la forme, simuler une rupture, prendre l'offensive, accuser au lieu de se défendre, opposer aux brusqueries des mots évasifs, le persiflage, l'indignation feinte, et se donner des airs de victime, voilà son secret. Quant aux arguments précis, péremptoires, elle n'en a pas besoin: elle se contente de dire d'un certain ton à qui veut des preuves : *Il ne me plaît pas, moi!* C'est la seule apologie dont elle use; et elle manque rarement son effet! Jugez-en par la crise du quatrième acte (scène III). Elle sent bien alors qu'elle est perdue si elle discute. Aussi avec quelle confiante témérité ne joue-t-elle pas le tout pour le tout! Et dès qu'elle a repris ses avantages, quelle attitude de dignité froissée, de pitié, de condescendance! Puis, sous prétexte de consentir enfin à une explication, la voici qui récrimine au lieu de se justifier :

> Allez, de tels soupçons méritent ma colère,
> Et vous ne valez pas que l'on vous considère.
> (Acte IV, sc. III.)

Bref, les rôles finissent par être renversés : c'est elle qui daigne faire grâce, et encore faut-il l'en prier humblement; plus elle fut coupable, plus elle paraît clémente. Ici le souvenir de Tartuffe nous viendrait tout naturellement, si l'on ne craignait l'injure d'un si laid voisinage. Une des ressources de Célimène n'est-elle pas en effet d'atténuer les accusations en les exagérant — comme Tartuffe, dans la fameuse scène VI de l'acte III, — d'aller au-devant du danger, et de se charger de tous les crimes?

> . . . . Oui, vous pouvez tout dire :
> Vous en êtes en droit, lorsque vous vous plaindrez,
> Et de me reprocher tout ce que vous voudrez....

Je sais combien je dois vous paraître coupable,
Que toute chose dit que j'ai pu vous trahir,
Et qu'enfin vous avez sujet de me haïr.

Mais ne poussons pas trop un parallèle offensant. Elle est d'ailleurs assez punie par l'abandon qui la menace. Car les coquettes ont beau croire, comme la *Lise* de La Bruyère, que « les années auront pour elles moins de douze mois », ce désert qui effraye Célimène se fera tôt ou tard autour d'elle, quand il ne lui restera plus que son esprit, mais désenchanté par les amertumes de l'isolement. Alors sa fin sera triste. Si nous voulons nous en assurer, regardons Arsinoé qui, dans sa jeunesse, dut être, elle aussi, une Célimène [1], mais d'ordre inférieur.

Arsinoé, ses sœurs. De la pruderie; ses variétés. — Dans *la Critique de l'Ecole des femmes*, Molière disait de la marquise Araminte : « Bien qu'elle ait de l'esprit, elle a suivi le mauvais exemple de celles qui, étant sur le retour de l'âge, veulent remplacer de quelque chose ce qu'elles ont perdu, et prétendent que *les grimaces d'une pruderie scrupuleuse leur tiendront lieu de jeunesse et de beauté* » (scène V). C'est qu'en effet les prudes et les coquettes sont de même famille. Aussi, tout en se détestant, s'attirent-elles par une sorte d'affinité. Entre elles il n'y a guère que des différences d'âge. L'une est en activité d'emploi, l'autre en disponibilité; car la pruderie est bien moins pénitence que regret du passé : en ayant l'air de renoncer au monde, elle se venge de l'oubli qui l'irrite. Ce zèle sombre qui fait étalage de vertu recouvre donc une jalousie compliquée de méchanceté, comme il arrive dans le personnage d'Arsinoé, dont les simagrées seraient risibles si elles n'étaient odieuses. Nous pourrions la comparer à d'autres variétés du même genre, à la sublimité quintessenciée d'Armande; à la sécheresse acariâtre de Philaminte; aux lubies romanesque de Bélise, dans *les Femmes savantes*; à l'affectation effarouchée de la Climène de *la Critique de l'Ecole des Femmes*, cette précieuse

1. M. Guizot (*Revue des Deux Mondes*, 1er février 1873) nous montre Mme Récamier, charmante pour tous, et s'attachant tous les cœurs par une exquise *bonté*, que la grâce embellit encore. Dans cette vieillesse idéale — et idéalisée d'ailleurs, — nous trouvons une Célimène qui a le cœur, la raison et les vertus d'Éliante. Quant à Armande Béjart, elle prit sa retraite, ses invalides, en 1694. Elle se réfugia dans une dévotion outrée.

qui mêle à ses singeries les prétendues délicatesses d'une fausse pudeur : sans insister sur ce personnage, accessoire, mais dont les menées servent directement à la marche de l'action, disons seulement qu'après avoir, elle aussi, fait des dupes dans le monde des soupirants, elle cherche maintenant à tromper Dieu lui-même. Sa circonspection haineuse n'est-elle pas doublée d'hypocrisie? Non contente de mettre du blanc pour cacher ses rides, elle prend le masque de la dévotion pour paraître honnête, et braconner impunément sur les terres d'autrui : car elle n'a pas perdu tout espoir. Aussi serait-on tenté de la nommer lady Tartuffe, comme l'héroïne de certaine comédie de Mme de Girardin. Ces « sages dehors » que dément tout le reste, ces mines et ces cris « aux ombres d'indécence » que peut avoir le mot le plus innocent, « la hauteur d'estime » où elle est d'elle-même, les « yeux de pitié » qu'elle jette sur tous, ses aigres censures, son ostentation de ferveur théâtrale qui ne l'empêche point de « battre ses gens » et de ne pas les payer, sa noire rancune qui vient jouir d'une vengeance préparée de longue main et dans l'ombre, exactement comme Tartuffe accompagnera l'exempt chez Orgon, pour se donner le spectacle du mal qu'il a fait, tous ces symptômes ne prouvent-ils pas que Molière composa *le Misanthrope* au moment où *le Tartuffe* était interdit [1], et que, faute de mieux, il se dédommagea sur Arsinoé de la quarantaine imposée par des ennemis dont le duc de Grammont disait alors : « Toute la pruderie est déchaînée »? Observons toutefois qu'au XVIIe siècle, le mot de *prude* n'était pas toujours pris dans un mauvais sens, et ajoutons que le rôle d'Arsinoé venant contrôler la conscience de Célimène n'eut rien d'invraisemblable, dans un temps où l'on rencontrait tant de directeurs laïques.

Éliante. Sa raison, sa bonté. — Les travers d'une coquette et les ridicules d'une prude font ici d'autant plus valoir les mérites de la « sincère Éliante », dont la douceur, le naturel, la raison et la franchise discrète nous charment par un con-

1. Aussi dans ces études avons-nous présenté ces deux œuvres, dans l'ordre véritable de leur succession, c'est-à-dire le *Misanthrope* après *Tartuffe*, en rompant avec une interversion ancienne, mais qui tend à fausser l'histoire des audaces généreuses et du génie même de Molière.

traste qui rappelle Henriette, la fille de Chrysale. C'est la même solidité, la même bonne foi, la même aisance, mais plus posée, plus mûrie par l'expérience et la réflexion. En elle aussi nous aimons le tact, la réserve, le don instinctif de s'accommoder à tous et de ne se préférer à personne, l'art d'écouter et de se taire, l'aménité d'un esprit délicat et modeste qui se laisse voir sans se mettre en vue, et ne s'exerce jamais aux dépens du prochain. Loin d'encourager les médisances, elle corrige et atténue celles qu'applaudit le cercle frivole où elle glisse à propos, tout en s'effaçant, le mot judicieux qui conseille les ménagements. Prompte à tempérer les excès d'humeur que blâme son silence ou que pacifie sa bienveillance, elle sait, à l'occasion, donner à l'entretien ce tour général qui prévient de périlleux écarts, ou garder la parole pour faire cesser une gêne pénible, et amortir des chocs trop brusques. Mais, sans détailler ces nuances, résumons-les en disant qu'Éliante est *bonne* : car toutes ses qualités, ce mot les contient. Bien qu'elle ait du penchant pour Alceste, ne s'oublie-t-elle pas au point de défendre auprès de lui Célimène par une générosité toute désintéressée? Aussi mériterait-elle sa récompense; nous ne serions même pas étonnés que, plus tard, elle réussît à guérir son cher Misanthrope, sinon par l'amour, du moins par l'amitié.

On peut cependant relever chez elle aussi la marque du temps, qui est son goût pour les dissertations de métaphysique galante : témoin le passage sur les illusions de l'amour. Les précieuses de noble parage aimaient alors à trouver de fines distinctions sur ces menus problèmes de psychologie, sur les sympathies soudaines, ou les mouvements secrets des cœurs. On en voit des traces non seulement dans les mémoires intimes, mais jusque dans le théâtre de Corneille, et souvent, comme nous avons eu à le remarquer.

Philinte; l'optimiste. L'ami. — Philinte, lui aussi, est un modéré, mais par scepticisme plus que par charité. Cet optimiste à outrance s'empresse trop de « rendre offre pour offre, ou serments pour serments »; et sous la tolérance de son « flegme philosophe » qui « ne s'échauffe de rien », mais prend tout doucement les hommes comme ils sont, se cache une insouciance plus misanthropique peut-être que le courroux

d'Alceste. Sa morale, qui semble se réduire aux dehors civils de la bienséance et aux lois capricieuses de l'usage, n'est donc point un modèle proposé par Molière. L'intention de son rôle serait plutôt d'impatienter l'ami qu'il contredit, de le mettre hors des gonds, de le provoquer ainsi à forcer ses propres sentiments, et par là même à devenir comique. Nous nous garderons pourtant de donner raison aux diatribes de Fabre d'Eglantine. Il diffama ce galant homme par les déclamations de son *Philinte de Molière* qui n'était au fond qu'un pamphlet jaloux contre *l'Optimiste* de Collin d'Harleville, où l'on avait applaudi l'heureux caractère de Plainville, un Philinte sans reproches. Mais si celui de Molière a le tort de prodiguer ses complaisances, il garde le droit de se moquer des originaux auxquels il fait bon visage, sans en être jamais la dupe. Dans la scène du sonnet, les éloges dont il gratifie Oronte ne sont pas seulement dictés par l'habitude où il est de ne jamais heurter les gens de front, mais aussi par une politesse bienveillante qui, prévoyant les rudesses d'Alceste, voudrait prévenir le péril d'une situation fausse. Notons surtout que, s'il ferme les yeux sur les défauts des indifférents, il ne se tait pas sur ceux d'Alceste, auquel il est vraiment dévoué : car il l'avertit des ridicules qu'il se donne, et des malheurs qu'il se prépare. Il cherche à le décider en faveur d'Éliante, et s'emploie pour arrêter les suites d'une querelle qu'il n'a pu désarmer. Tous ces services, il les rend sans faste à un ami maussade qu'il reprend sans aigreur, et dont il ménage les faiblesses sans les flatter jamais. Voilà donc ce qui le recommande à notre estime, et même à nos sympathies.

Les personnages secondaires : Oronte, Acaste, Clitandre. Les beaux-esprits, les marquis et leur postérité. Vérité des mœurs. — Quant aux personnages dont nous retracerons seulement le profil, ne les regardons pas comme de simples figures de fantaisie. En un temps encore tout voisin de celui où la dispute entre *Jobelins* et *Uraniens*, sur les mérites respectifs du sonnet sur *Job* par Benserade et du sonnet posthume à *Uranie* par Voiture, fut aussi retentissante que celle du *Cid*; lorsque les plus grands seigneurs, se piquant de bel-esprit, croyaient exceller par droit de naissance dans un art

où la qualité les dispensait de talent, Oronte est peint d'après nature. Mlle de Scudéry ne louait-elle pas Montausier de « savoir écrire en vers aussi bien qu'en prose »? Un abbé de cour, Fléchier, ne s'attribuait-il point les mêmes avantages dans un portrait où il se regarde coquettement, comme en un miroir, s'exclamant : « On ne peut rien ajouter à ce qu'il écrit sans y mettre du superflu, et rien en ôter sans y retrancher quelque chose de nécessaire »? Chez La Rochefaucauld, cette préoccupation n'est pas moins vive, témoin les retouches que le duc écrivain glisse de sa propre main dans la petite réclame que son amie Mme de Sablé va faire insérer dans le *Journal des savants*. Alceste lui-même ne blâme pas tant la manie de faire les vers que celle de les imprimer. — Nous en dirons autant « des affables donneurs d'embrassades frivoles ». Cette fureur porte sa date : ainsi dans la première scène des *Fâcheux*, Éraste ne sait comment se débarrasser d'un marquis prompt aux embrassades :

Mon importun et lui, courant à l'embrassade,
Ont surpris les passants de leur brusque incartade;
Et, tandis que tous deux étaient précipités
Dans les convulsions de leurs civilités,
Je me suis doucement esquivé...;
(Acte I, sc. I.)

et on lit déjà dans *la Mère coquette de Quinault* (1664) :

Estimez-vous beaucoup l'air dont vous affectez
D'estropier les gens par vos civilités?
Ces compliments de mains, ces rudes embrassades,
Ces saluts qui font peur, ces bons jours à gourmades?
Ne reviendrez-vous point de toutes ces façons?
(Acte I, sc. III.)

Le ridicule persistera plus tard, car Lesage en parle encore dans *Gil Blas*. N'est-ce pas un trait de mœurs qui date aussi, que la façon dont se dénoue le débat littéraire entre Alceste et Oronte, lequel devient une question d'honneur portée devant la chambre des maréchaux, ce tribunal d'honneur chargé de connaître des affaires entre gentilshommes et officiers, et, en prescrivant les réparations dues, d'éviter l'effusion d'un sang dont on était comptable au roi et à la patrie?

Ce souci des mœurs s'accuse également dans les traits dirigés contre les marquis. Notons d'abord que Voltaire se trompe en affirmant que ces derniers furent introduits par Quinault sur notre scène : car *la Mère coquette* (1664) est postérieure à *la Critique de l'École des femmes* et à *l'Impromptu de Versailles*, où ils ont été créés d'emblée par Molière, qui en fit les plaisants du jour, peut-être même sur l'ordre, et en tous cas avec l'assentiment du roi. Ce type qui était une caricature dans *les Précieuses ridicules*, une rapide ébauche dans *les Fâcheux*, et le principal rôle dans *la Critique*, est dans *le Misanthrope* plus élégant et plus contenu. Acaste à la fine taille, et Clitandre aux belles dents, n'y sont point des Turlupin et des Mascarille. Avec leur perruque blonde, leur rhingrave, leur ongle long au petit doigt [1], leur ton de fausset, leur intempérance de gestes, leurs ajustements tapageurs qu'ils promènent à la galerie, aux Tuileries, au Mail, au théâtre et au cours La Reine, ce sont des poupées à la mode, comme le dit, la même année, Furetière en son *Roman bourgeois* (1666). Leurs prétentions valent leurs costumes : quand ils vont à la comédie, ils prennent des airs de connaisseurs, crient à tort et à travers, causent entre eux avec de bruyants éclats, insultent le parterre, et font un *brouhaha* qui trouble le public comme les acteurs. Dans les salons ou les ruelles, ils aiment à parler bas aux dames, sans discrétion ni respect, ou bien affichent leurs jurons, leur jargon, leurs phrases convenues, ou même leurs calembours. Ces petits-maîtres fanfarons se vantent aussi de savoir pousser galamment une affaire d'honneur. Bref, c'est la fatuité dans la sottise, et cette espèce, immortalisée par les marquis de Molière, ne manque ni d'ancêtres ni de descendants. Elle est *la jeunesse dorée* qui fut désignée par des noms différents, suivant les régimes. Sous François Ier, elle apparut la première fois; les fashionables d'alors s'appelèrent *muguets*. Sous Charles IX et Henri III, on vit régner les *mignons*, le doux Saint-Mégrin, le beau Caylus, l'élégant Schomberg. Louis XIV eut ses *marquis*,

1. Déjà le baron de Fæneste, satirisé par d'Aubigné, porte « un grand ongle ». Scarron dit d'un héros de ses *Nouvelles* : « Il se piquait de belles mains, et s'était laissé croître l'ongle du petit doigt de la gauche jusqu'à une grandeur étonnante, ce qu'il croyait le plus galant du monde ».

remplacés, sous Louis XV, par les *roués*, *petits-maîtres* ou *enfants de la joie* [1] (Richelieu, Tilly, Lauzun); sous Louis XVI, par les *freluquets* ou les *beaux*, jeunes gens de la bourgeoisie qui copiaient les façons des gentilshommes. Avec la Révolution, leur élégance diminua fort; mais la Convention eut pourtant ses *muscadins*, qui, en l'an III, dispersèrent à coups de canne le club des Jacobins. Quant au Directoire, il se signala par ses *incroyables*, dont les plus fameux furent Garat et Carle Vernet. Sous le Consulat ils se transformèrent en *petits-maîtres* et en *merveilleux*; sous la Restauration, en *élégants* avec le duc de Guiche, et en *dandys* avec le comte d'Orsay. Enfin, il y eut plus tard, après 1830, les *lions*; et en 1850, les *gandins*; et depuis...; mais, arrêtons-nous pour revenir aux héros du *Misanthrope*.

La vérité de couleurs que nous venons de signaler chez les marquis se retrouve encore en des scènes qui ne peuvent être bien commentées qu'avec une connaissance intime de la société contemporaine. C'est ainsi que les médisances de Célimène convenaient à une époque dont Mlle de Montpensier disait : « *Portraits* à foison se font voir à notre horizon ». Dans ce genre, qu'elle contribua plus que tout autre à mettre en vogue, dans son salon du palais du Luxembourg, le roman du *Grand Cyrus* et son fidèle Segrais aidant, c'était à qui ferait briller son esprit. L'art fut tantôt d'y tourner en qualités jusqu'aux défauts — ainsi le nez d'Anne d'Autriche prêtant à la critique, Mme de Motteville disait qu'il contribuait à la majesté d'une physionomie imposante, — tantôt de se peindre soi-même par des nuances où la modestie n'était que de l'amour-propre; parfois enfin de montrer une malignité qui ne blessât pas la politesse. Les dix volumes du *Grand Cyrus* furent une sorte de galerie psychologique dont les allusions ne commencèrent à ennuyer les lecteurs qu'au jour où ceux-ci cessèrent d'en être les héros. Sans parler ici de Retz et de dix-sept portraits à la file, dans ses *Mémoires*; ni de Bussy-Rabutin qui fit, parmi d'autres, un si méchant portrait de Mme de Sévigné, en dépit de leur parenté, de leur *rabutinage*, comme elle disait; ni de

1. Voir notre *Lesage* (Hachette), p. 172 sqq.

Saint-Evremond dont il faut lire, par exemple, le portrait de Mme d'Olonne; ni de tous les écrivains ou beaux-esprits qui s'amusent à ces jeux piquants, il suffit de constater que, comme on l'a dit, le livre des *Caractères* répondit à la curiosité d'un monde amoureux de lui-même et friand de fines indiscrétions. Aussi La Bruyère écrivait-il en sa préface : « Je rends au public ce qu'il m'a prêté ».

Mais il est superflu de démontrer que Molière, ici comme ailleurs, fait un tableau fidèle de la cour et de la ville. Terminons plutôt en admirant l'art avec lequel il intéresse tous les âges aux vérités générales que recouvrent ces traits de caractère individuels; et pour conclure cette étude, comme nous l'avons commencée, citons ce jugement si judicieux de M. Désiré Nisard sur les personnages du *Misanthrope* : « Quoiqu'ils ne disent rien qui ne soit dans leur situation, et qu'ils ne se piquent pas d'impartialité en plaidant leur cause, ils ne peuvent pas parler pour eux, en gens d'esprit qu'ils sont, sans répandre çà et là des lumières et des vérités d'expérience, qui nous apprennent à les juger et à lire en nous et chez les autres. Sans être sentencieux, ils sont penseurs; ou plutôt, c'est l'expérience des gens d'esprit qui coule de leurs lèvres sans effort, et qui donne de la profondeur, sous une forme facile, à toutes leurs pensées. Leurs discours sont à la fois ceux des gens les plus occupés de ce qui les regarde, et des moralistes les plus désintéressés. C'est sans doute ce qui rend *le Misanthrope* si attachant à la lecture; mais c'est peut-être ce qui en rend la représentation un peu froide. Le théâtre veut de l'action; et dans le *Misanthrope*, quoiqu'il ne se dise rien de trop, on n'agit qu'en parlant. Il ne faut pas trop donner à penser à des spectateurs. »

L'AVARE

(1668)

I. — Faits historiques.

Froideur du public. Préjugé contre la comédie en prose. — Quoi qu'en disent Grimarest, le biographe de Molière, et, d'après son autorité, les historiens du *Théâtre français*, puis Voltaire, Cailhava [1], et bien d'autres, il n'est pas vrai que *l'Avare* subit un premier échec avant de se produire, six mois plus tard, sur la scène du Palais-Royal; car, dans le registre de la troupe, tenu, comme on sait, par La Grange dont l'exactitude était scrupuleuse, il n'est fait aucune mention de cette comédie avant le dimanche 9 septembre 1668. C'est alors seulement qu'elle figure, sous le titre de *Pièce nouvelle*; cette soirée rapporta 1069 livres 10 sous, ce qui atteste l'éveil d'une curiosité très vive. Cependant, après neuf représentations à peu près consécutives, il y eut relâche. La recette avait été de plus en plus médiocre. Le vendredi 5 octobre, elle n'alla pas au delà de 143 livres 10 sous. Si, le dimanche 16 septembre, on avait récolté 664 livres, ce mouvement de hausse s'explique par la présence de Monsieur, frère du Roi, et de Madame. Le 14 décembre, à la suite d'une interruption qui dura deux mois et plus, une reprise eut lieu, et *l'Avare* fut joué huit fois jusqu'au dimanche 30. Mais, pour attirer le public, Molière dut l'amorcer par la vogue d'une farce restée inédite, dont l'auteur garda l'anonyme, et qui, intitulée *le Fin Lourdaud,* ou *le Procureur dupé*, avait peut-être quelque analogie avec l'*Avocat Pathelin*.

Il est donc certain que ce chef-d'œuvre ne reçut pas d'abord du grand public l'accueil dont il était digne. Cependant, il ne faudrait point exagérer l'indifférence de cet accueil, du moins

1. Cailhava, auteur dramatique (1731-1813); avec de nombreuses pièces, dont la meilleure est le *Tuteur dupé*, il composa un traité sur l'*Art de la comédie*.

chez les connaisseurs, car, dès le 15 septembre 1668, Robinet annonce dans sa Gazette

Un *Avare* qui divertit,
Non pas certes pour un petit,
Mais au delà ce qu'on peut dire;
Car d'un bout à l'autre il fait rire :

et il constatera, à propos de la grande représentation du 16 septembre, les applaudissements donnés par les Altesses « au divertissant Avare ».

Si ces éloges excluent l'idée d'une chute, on ne saurait nier du moins que, par routine ou préjugé, beaucoup de prétendus connaisseurs et gens du bel air se refusèrent à goûter une pièce qui leur semblait manquer aux lois de la haute comédie, parce qu'elle n'était pas écrite en vers. C'est ce que semble confirmer le témoignage de Grimarest rapportant, mais sans préciser le nom ni le lieu, ce propos d'un duc : « Molière est-il fou, et nous prend-il pour des benêts de nous faire essuyer cinq actes de prose? » Cependant, ce n'était pas la première fois que le poète faisait infidélité à l'alexandrin : car il l'avait déjà délaissé dans *la Princesse d'Elide*, et dans le drame de *Don Juan* [1]. Mais l'un n'était qu'une improvisation, et l'autre réussit quand même, grâce à l'émoi que causa la cabale des dévots ligués contre l'auteur du *Tartuffe*. Or, cette fois, le stimulant d'une question religieuse n'existant plus, les partisans de l'étiquette dramatique regardèrent comme une déchéance du genre ce qui n'était ici qu'une suprême convenance.

En effet, nous ne croyons pas, sur la foi de Voltaire, que Molière se proposait de mettre sa prose en vers, et qu'il y renonça, faute de loisirs, ou sur l'avis de ses comédiens qui voulurent jouer la pièce telle quelle. Un poète pour qui les servitudes de notre prosodie étaient un jeu, témoin *l'Amphitryon* et la fameuse satire II de Boileau,

Dans les combats d'esprit, savant maître d'escrime,
Enseigne-moi, Molière, où tu trouves la rime,

1. Avant Molière, Jean de la Taille (*les Corrivaux*), Louis le Jars (*la Pucelle*, 1576), Pierre Larivey, Cyrano de Bergerac (*le Pédant joué*), et nombre d'autres, avaient fait des comédies en prose.

n'aurait pas reculé devant les contraintes d'un travail qu'il eût estimé nécessaire. Mais il jugea plutôt, et, selon nous, avec raison, que la nature de son sujet, et la façon dont il entendait le traiter, s'accommoderaient mal de la rime et de ses entraves; car il y a des plaisanteries de prose et des plaisanteries de vers. Or n'apparaît-il pas au moins comme inutile le tour de force qui eût consisté à réduire aux gênes du mètre et du rythme l'inventaire des nippes qui entrent dans le prêt usuraire d'Harpagon, ou son dialogue avec la Flèche, ou les doléances de maître Jacques, ou le monologue de l'Avare, et tant d'autres scènes qui exigeaient les libres saillies d'une franchise toute populaire? Et pourtant quelle ne fut pas la force du préjugé qui repoussait l'emploi de la prose dans la haute comédie! Voltaire qui, dans son *Dictionnaire philosophique*, au mot *Art dramatique* (*comédie*), après avoir essayé d'expliquer pourquoi l'*Avare* resta en prose, ajoutait : « personne n'osa depuis y toucher », vécut assez pour voir, en 1775, les vers d'un certain Mailhot profaner la prose de Molière : et cette profanation fut suivie de sept autres, au moins.

Le sujet parut sombre, dans son apparente gaîté. — En même temps que la nouveauté de la forme déroutait les amis de la tradition, l'impression morale du spectacle contribua peut-être à la froideur du sentiment public; car il faut bien avouer que l'ensemble de la peinture est assez sombre, malgré les vifs éclats de rire qui la traversent. La sympathie ne sait guère à qui s'attacher dans cette fable où nul personnage, sauf Mariane, ne mérite estime ou affection. Une fille sans mère que persécute un père sans entrailles; un fils qui le vole, ou le bafoue; un intendant qui le berne et joue dans la maison un rôle équivoque; des valets qui détestent leur maître et le honnissent; un courtier d'usure, et une entremetteuse, voilà le cortège d'Harpagon. Toutes les couleurs sont donc poussées au noir dans ce tableau où la gaîté même a comme un arrière-goût d'amertume. Aussi Gœthe a-t-il pu dire : « Molière est un homme unique; ses pièces touchent à la tragédie, elles saisissent, et personne en cela n'ose l'imiter. L'*Avare* surtout, dans lequel le vice détruit toute la piété qui unit le père et le fils, a une grandeur extraordinaire, et est à un haut degré tragique. »

Ne serait-ce point la raison secrète qui troubla les contemporains? Mais la postérité ne s'est pas méprise sur ces apparences, et la revanche de son admiration a confirmé le jugement porté par Boileau, s'il faut du moins en croire sa réponse à Racine qui lui disait un jour : « Je vous vis dernièrement à la pièce de Molière; et vous riiez tout seul sur le théâtre » : « Je vous estime trop, aurait reparti le Maître, pour croire que vous n'y ayez pas ri vous-même, du moins intérieurement. » D'ailleurs, du vivant même de son auteur, comme le constate Tallemant des Réaux, le public revint à l'*Avare*, et de 1669 à 1673, la pièce eut 47 représentations à la ville, et au moins deux à la cour, c'est-à-dire un succès matériel comparable à celui des autres chefs-d'œuvre de Molière [1].

Les devanciers de Molière. Boisrobert. Larivey. L'Arioste. Lope de Vega. La comédie italienne. — Ce n'était point la première fois que le théâtre flétrissait l'Avarice, et Molière comptait de nombreux devanciers. Aussi n'a-t-il jamais plus largement usé du droit de prendre son bien où il le trouvait. Sans parler des traits de nature que lui offrit la chronique contemporaine [2], on a donc pu relever bien des réminiscences qui se mêlent adroitement à la verve de son invention personnelle. Disons d'abord un mot des emprunts les plus voisins, par exemple de la scène où le fils d'Harpagon reconnaît son père dans l'usurier qui le ruine (acte II, sc. I et II). Il est constant que ce motif fut suggéré par *la Belle Plaideuse* de l'abbé de Boisrobert (acte I, sc. VIII), qui lui-même le dut à une anecdote fort accréditée sur le président de Bersy et son fils. C'est de la même source que procède l'amusante idée du mémoire fantastique où sont énumérés, parmi tant de vieux rogatons, *un luth de Bologne, garni de toutes ses cordes, ou peu s'en faut*;

1. La première édition de cette comédie est datée de 1669. Elle parut en un in-12 de 150 pages, « chez Jean Ribou, au Palais, vis-à-vis la porte de l'Eglise de la Sainte-Chapelle ».

2. Citons, entre autres, le lieutenant-criminel Tardieu et sa femme dont l'avarice légendaire fut censurée par Boileau (Sat. X) : « Pour tous valets, ils n'avaient qu'un cocher, dit Tallemant; le carrosse est si méchant et les chevaux aussi qu'ils ne peuvent aller. » Ils furent assassinés le 24 août 1665. — On parle aussi du cardinal Angelotto bâtonné par son palefrenier, une nuit qu'il volait l'avoine de ses chevaux.

un *trou-madame, et une peau de lézard, de trois pieds et demi, remplie de foin* (acte II, sc. I), etc. Voici d'ailleurs les vers où Boisrobert fait un inventaire analogue :

Il fournit le surplus de la somme en guenons
Et fort beaux perroquets, en douze gros canons,
Moitié fer moitié fonte, et qu'on vend à la livre.
Si vous voulez ainsi la somme, on vous la livre.
(*La Belle Plaideuse*, acte IV, sc. II.)

Larivey fut mis aussi à contribution [1]. Dans sa comédie des *Esprits*, il exprimait, à la suite de Plaute, le désespoir d'un ladre qui cache dans un trou une bourse de deux mille écus, la retrouve pleine de cailloux, et veut alors faire emprisonner la ville et les faubourgs. Ici Molière imita au moins le romanesque ressort par lequel se dénouait cette intrigue; car l'apparition du père de Valère et de Mariane est le pendant de l'exilé huguenot qui surgissait à propos, dans *les Esprits*, pour marier sa fille à Ergaste, le fils du vieil avare Séverin. Dans *la Veuve* du même poète — imitée de la *Vedova* de Nicolo *Buonaparte*, pièce à laquelle le nom de son auteur, un ancêtre putatif de l'empereur, valut l'honneur d'une nouvelle traduction, pour celui de ses descendants qui devait être Napoléon III (Florence, 1830), — se rencontre également une aventurière, nommée Guillemette, qui a des airs de parenté avec Frosine, et qui dit au vieil Ambroise amoureux de la Veuve : « Madame Clémence vous aime comme ses menus boyaux ».

Il est vrai que ce type appartenait depuis longtemps au répertoire italien, dont Molière connaissait à fond toutes les finesses. Dans les *Suppositi* de l'Arioste, l'écornifleur Pasifile s'était avisé déjà d'exploiter la chiromancie, pour flagorner le docteur Cléandre, et lui persuader « qu'étant d'une pâte à vivre

1. Pierre Larivey (1540-1611) descendait de la famille des *Giunti* (Les Arrivés, d'où son nom *l'Arrivé* et par corruption *Larivey*), célèbres imprimeurs de Venise et de Florence. Il était né à Troyes, où il devint chanoine. Il est l'auteur de douze comédies traduites de l'italien, en prose, avec une verve et une adresse qui fondèrent vraiment le style de la comédie. Il nous en reste neuf, qui sont : *les Esprits*, *les Escoliers*, *les Jaloux*, *le Laquais*, *le Morfondu, la Veuve*, publiées en 1579; et *Constance*, *le Fidèle*, *les Tromperies*, qui datent de 1611. (Sur Larivey et son originalité relative, voir le *Précis de la littérature française* de M. Eugène Lintilhac t. I, p. 215-222.)

cent ans, il mettrait en terre ses enfants, et les enfants de ses enfants ». A en croire le *Ménagiana*, et surtout les *Observations* de Riccoboni sur le *génie de Molière*, la liste de ses créanciers étrangers serait encore plus longue. C'est ainsi qu'il faudrait chercher dans *l'Amante tradito*, joué à Paris, sous le titre de *Lélio et Arlequin*, *valets dans la même maison*, l'ancêtre de Valère et le thème du premier acte de *l'Avare*; car il y a là un certain Lélio qui, amoureux de Flaminia, fille de Pantalon, riche banquier de Venise, se met au service de ce vieillard pour arriver sûrement à ses fins. De plus, la *Cameriera nobile* (la fille de chambre de qualité) aurait fourni le germe de deux scènes, celle (acte III, sc. II) où Maître Jacques fait le brave, comme Arlequin, jusqu'aux coups de bâton administrés par Valère, exclusivement, et celle (acte IV, sc. IV) où le cocher d'Harpagon s'ingénie, comme Scapin entre Pantalon et le docteur, à réconcilier le père et le fils, en leur persuadant que chacun d'eux cède à l'autre sa maîtresse. Quant à cette rivalité d'amour, ce n'était pas une combinaison nouvelle au théâtre; car on la rencontre dans la *Discreta Enamorada* (la Discrète amoureuse) de Lope de Vega, ou encore dans *les Barbons amoureux et rivaux de leurs fils*, de Chevalier, comédie jouée au théâtre du Marais, en 1662. Il est vrai d'ailleurs que Molière était assez en fonds pour imaginer à lui tout seul cette situation (acte IV, sc. III), que, cinq ans plus tard, en 1673, Racine transporta dans *Mithridate* (acte III, sc. V) et rendit tragique, sans que personne le lui ait reproché comme un plagiat. Pour épuiser l'enquête, il nous faudrait ajouter que la *Sporta* (la Corbeille) du *Gelli* aurait eu encore l'honneur de suggérer à Molière un de ses traits les plus populaires, ce fameux *sans dot* qui passe aujourd'hui pour être sa propriété définitive et qui, en tous cas, était en germe chez Plaute, avant de l'être chez le *Gelli*. Au reste, ces rapprochements sont peu probants. La plupart des comédies italiennes dont il est ici question furent des *impromptus*, dont les canevas n'avaient rien de fixe, et variaient selon le caprice des acteurs, qui pouvaient y glisser, après coup, leurs improvisations. Aussi peut-il se faire que Molière ait été imité là où il semble imitateur. Son *Avare* n'avait-il pas une renommée européenne?

L'Aulularia de Plaute. L'avare par accident. Le savetier de La Fontaine. Le Vultéius d'Horace. Originalité de Molière. Ses imitateurs anglais. — Mais laissons ces bagatelles de la petite érudition, et abordons *l'Aululaire*, seul modèle qui mérite d'entrer en comparaison avec *l'Avare* [1]. Pour savoir dans quelle mesure le thème dramatique de Plaute a été renouvelé par Molière, il convient d'analyser brièvement la pièce antique.

Ainsi que l'annonce son titre (*Aulularia*, la marmite), elle ne roule que sur la découverte d'une *marmite* pleine d'or qu'a faite le pauvre Euclion, mais pour son malheur, puisqu'elle sera comme la furie vengeresse qui le punit de sa dureté cruelle envers les siens et envers lui-même. D'abord, elle ne l'enrichit pas : car il n'ose toucher à ce trésor, que sa vigilance n'empêchera point de passer, ainsi que sa fille Phédra, en des mains étrangères. Depuis qu'il le couve des yeux, sa négligence paternelle a été si coupable qu'il va bientôt devenir grand-père, à son insu, et du fait de Phédra, qui restera d'ailleurs dans la coulisse. Cependant, un riche voisin, d'âge mûr, Mégadore, est assez confiant pour lui demander la main de Phédra, dont le cœur est engagé dans d'autres liens. Euclion, qui s'imagine que le prétendant a flairé ses écus, commence par se défier de ces avances, et les repousse; mais, l'honnête Mégadore ne soufflant pas un mot de la dot, il cesse de refuser son consentement Alors, ce gendre généreux commande à ses frais un grand repas de noces, et remplit la maison d'Euclion d'une légion de cuisiniers enrôlés pour les apprêts de la fête. A cette vue redoublent les transes du malheureux. Parmi tant de fripons, comment sauver sa cachette? Le bois sacré de Sylvain est tout proche, et il y court : mais le cri d'un corbeau l'agite de noirs pressentiments; il émigre donc vers le temple de la Bonne-Foi. Vaine précaution! car un coquin d'esclave, qui le guettait, déniche et dérobe la marmite. Aussi quel désespoir! On en juge par ses cris dont l'explosion est un chef-d'œuvre de pathétique plaisant : sa colère est de la rage, sa douleur de la démence.

1. *L'Aululaire* fut composée postérieurement à l'an 195, date de la loi Oppia, à laquelle il est évidemment fait des allusions. Le sujet dut être emprunté à une pièce de la nouvelle comédie; mais il fut farci de détails de mœurs ou de coutumes tout romains, selon la recette ordinaire et magistrale de Plaute.

Il s'en prend aux dieux et aux hommes; il ferait pendre amis et ennemis, puis lui-même après eux.

Pour comble d'infortune, voici que, dans le paroxysme de sa fureur, survient tout à coup le jeune indiscret Lyconide dont les galanteries, favorisées par la licence de la fête des Thesmophories, ont si gravement compromis l'honneur de sa fille Phédra. Il est justement le neveu du vert-galant Mégadore. Après avoir tout avoué à son oncle qui lui a tout pardonné, il se présente devant Euclion pour confesser sa faute, et la réparer, c'est-à-dire pour demander la main de celle qui va le rendre père. Mais, aux premiers mots de son aveu et de sa prière, Euclion, qui est sous le coup d'une idée fixe, ne peut se douter qu'il y ait eu un autre rapt que celui de son trésor. De là le mémorable quiproquo dont Molière a tiré si bon parti. Le dénoûment, chacun le connaît: le vrai voleur, c'est l'esclave du séducteur de Phédra. Aussi, tout s'arrange. Une fois sa marmite rendue, l'Avare se métamorphose même en un père de famille affectueux et libéral, qui ne s'oppose point au bonheur des deux amants : car il les marie, et les dote de son trésor. Telle est du moins la conversion annoncée par un prologue de Plaute, et fidèlement accomplie par son continuateur, Urceus Codrus, ce latiniste Bolonais qui, au XVe siècle, osa compléter une œuvre mutilée par le temps [1].

Cette conclusion suffirait à nous avertir de la différence qui sépare les deux pièces. Sans doute Molière doit à Plaute plus d'un incident ingénieux, plus d'un détail plaisant [2]. Mais il y a entre eux la distance qui existe entre la comédie de situations et la comédie de caractères. Dans *l'Aululaire*, ce n'est pas le vice d'Euclion qui produit les péripéties du drame; car cet indigent qui a trouvé de l'or est victime d'une sorte de fatalité : il subit la vengeance du Dieu Lare qui a voulu châtier en lui l'oubli de ses devoirs religieux. Sa parcimonie a d'ailleurs son

1. Quelques vers isolés conservés par Nonius autorisent, après tout, la fantaisie de ce dénoûment, dont se mêle le dieu *Lare* qui a voulu récompenser *Phédra* de sa dévotion, et punir *Euclion* de sa négligence religieuse. Ceci est bien romain. Voir l'édition de M. E. Benoist (Hachette).

2. On pourra comparer les scènes suivantes :
Av. : I, 3; Aul. : I, 1, IV, 4 (la servante chassée); — Av. : I, 7; Aul. : II, 2 (les allées et venues d'Harpagon veillant sur sa cassette); — Av. : IV, 7; Aul. : IV, 9 (le monologue de l'avare); — Av. : V, 3; Aul. : IV, 10 (le quiproquo).

excuse dans une longue habitude de la pauvreté. Mis par le hasard en possession d'une grosse somme dont il ne sait que faire, il est plutôt soucieux que ladre; ou, s'il le devient, c'est moins par tempérament que par la faute de cette aubaine inattendue qui l'éblouit, l'embarrasse, le trouble, l'affole, et finit par détruire l'équilibre de sa raison. Il ressemble bien moins à Harpagon qu'au Savetier de La Fontaine, dont la gaîté, l'appétit et le sommeil ont disparu

Du moment qu'il gagna ce qui cause nos peines.

Non, sa monomanie soudaine n'a pas de racines : l'effet peut cesser avec la cause. Il en sera de lui comme du Vultéius Ménas d'Horace qui recouvre la santé du corps et de l'esprit dès qu'il a renoncé à ses arpents de terre, ainsi que sire Grégoire à ses cent écus. Voilà pourquoi M. Naudet — se souvenant sans doute de la spirituelle saillie de ce bachelier du *Gil Blas* qui montre dans le vent le personnage principal d'*Iphigénie en Aulide* — dit avec justesse que, dans *l'Aululaire*, la *Marmite* est le personnage, et fait à elle seule l'unité de l'action. On doit même convenir que la guérison d'Euclion n'a rien d'invraisemblable, lorsque, pour se délivrer de ses transes, il donne tout à coup cet or qui fut son génie malfaisant. Aussi Plaute n'a-t-il pas intitulé sa pièce *Avarus*, comme il avait appelé d'autres comédies *Pseudolus*, *Miles gloriosus*. « Si les Grecs, dit M. E. Benoist, avaient pu entrevoir ce que doit être la comédie de caractères, les Romains n'y pensaient pas. Cette conception abstraite n'aurait pas été comprise de ses contemporains. » Donc, s'il faut admirer chez Plaute la verve du dialogue, ne lui demandons point une profondeur d'observation qui est la gloire de Molière. Surtout, ne voyons pas des emprunts habilement déguisés dans l'émulation d'un génie qui, même en imitant, reste créateur; car, tout ce qu'il touche, il le rend sien, et c'est encore la nature qu'il étudie dans les livres. Ce qui était bon devient alors excellent; ce qui était obscur brille désormais en pleine lumière. Sa copie honore l'original, ou le fait oublier; et son théâtre mérite ainsi d'être à son tour une source commune où les maîtres de la scène ne cesseront pas de puiser l'inspiration.

Nous ne pouvons passer sous silence, vu le bruit qu'elles ont fait, depuis Voltaire, deux imitations anglaises. *The Miser* (l'Avare) est le titre de l'une d'elles, œuvre de Shadwell, qui fut jouée à Covent-Garden en 1671, et imprimée en 1672, avec une préface, dont l'impertinence émut la bile de Voltaire. L'œuvre parut donc du vivant même de Molière. L'auteur osait dire que nos meilleures pièces maniées par les pires écrivains de son pays y gagnent beaucoup. C'était une insolence ajoutée à une platitude. Mais, en 1732, Fielding fit jouer à Drury-Lane, sous le même titre (*The Miser*), une seconde imitation, respectueuse et adroite, qui eut un grand succès, et doit nous faire oublier le Shadwell et son *puffisme*. Il déclarait d'ailleurs, dans son prologue : « Le poète est sauvé, s'il laisse Molière sain et sauf ».

II. — Étude littéraire.

La comédie de caractères. Leçon universelle. — Dérouler les conséquences d'un vice dont la contagion étend ses ravages sur toute une famille : telle est l'intention de Molière. Le caractère d'Harpagon, voilà le grand ressort qui met l'intrigue en mouvement. Or il ne s'agit plus ici, comme chez Alceste, d'un travers exceptionnel qui n'entame pas la droiture, et ne nuit à personne ; ni, comme chez don Juan, d'un libertinage raffiné dont l'insolence ou la fatuité sentent leur grand seigneur ; ni, comme chez Tartuffe, d'un fléau social qui tient aux mœurs d'une époque plus qu'aux entrailles de la nature humaine ; car l'avarice est une peste qui s'attaque à toutes les classes, et dont le germe peut se développer dans tous les temps. On voit par là que cette pièce a sa physionomie distincte dans le théâtre de Molière, et que jamais il n'a proposé plus directement une leçon plus universelle.

Importance du milieu. Il faut qu'Harpagon soit riche. Pièges tendus à son vice. Il faut qu'il soit père. Scandale flagr[ant]. — Or, pour la rendre saisissante, il lui fallait choisir un [mi]lieu propice à la culture et au parfait épanouissement d'une maladie dont l'exemple pût être offert comme le cas le plus digne de notre étude. Le nom seul de son personnage

nous en avertit d'avance. *Harpagon !* ce mot expressif ne dénonce-t-il pas le grappin de ses doigts crochus? Avant même qu'il soit entré en scène, chacun le connaît déjà. Nous savons que son fils s'endette parce qu'il lui refuse le nécessaire, que sa fille se laissera séduire, parce qu'il voudrait s'en débarrasser sans lâcher un sou de dot, que ses valets sont menteurs et filous, parce qu'il rogne sur les bêtes et les gens jusqu'à les faire mourir de faim. C'est pourtant un bourgeois opulent, qui a pignon sur rue, et que les exigences de sa condition connue de tous réduisent à tenir un rang, au moins en apparence. Il a donc un train de maison; et l'on a même blâmé Molière de lui avoir donné ces dehors de la richesse. Étrange critique! car il faut être vraiment aveugle pour regarder comme une maladresse une des plus fécondes ressources de l'intérêt comique.

Sans doute il est certain qu'Harpagon n'aurait point ce cortège dispendieux, s'il n'avait consulté que ses goûts. Mais la notoriété de la fortune léguée par ses pères lui transmettait l'obligation sociale de paraître, et le condamnait, par respect humain, à faire devant le monde une certaine figure. Il s'est donc trouvé, malgré lui, enchaîné par ce lien dont il enrage; car un vicieux n'est pas toujours libre de l'être à sa manière, et l'héritier d'un beau patrimoine, lequel, depuis longtemps, s'étalait au soleil, ne pouvait brusquement déchoir de son état, au point d'afficher la même lésine que l'obscur thésauriseur d'un pécule ignoré. Mais, loin d'y perdre, la peinture de son avarice y gagne. Elle sera d'autant plus éloquente qu'Harpagon vit plus chichement au milieu de l'abondance, et que sa soif d'acquérir est irritée par la possession même. S'il avait toujours langui dans la misère, son esprit de sordide épargne aurait des circonstances atténuantes, et il serait à plaindre plus qu'à mépriser. Mais le scandale est révoltant chez ce millionnaire qui, loin de jouir, amasse pour enfouir, se frustre avec tous les siens de l'indispensable, ne recule pas devant les plus ignobles pratiques pour assouvir sa convoitise, et, regorgeant d'or, se tue à la peine pour grossir ce monceau d'écus auxquels il sacrifie honneur et famille, tout en un mot, jusqu'à lui-même.

Il y aura donc là d'autant plus de pièges tendus à la cupidité de ce maître quinteux et brutal, de ce père égoïste et tyran-

nique, dont le cœur est aussi fermé que la bourse, soit pour ses gens auxquels il apprend l'imposture et la fraude, soit pour ses enfants qu'il forme à la défiance et à la dissimulation, parce qu'il les traite en ennemis. Ainsi, au lieu du spectacle abject et monotone d'un usurier qui justifie sa vilenie par de faux semblants de pauvreté, nous suivrons le développement progressif d'un caractère susceptible de nuances variées comme la situation qui met sa honte en relief. La physionomie aura donc tout son jeu; car nous assisterons aux effets engendrés par la fureur d'une passion qui, loin d'être un accident fortuit, a son principe dans le sang, et qui, invétérée par l'habitude, se tourne en une folie incurable. Tous les accessoires qui l'entourent seront des témoins accusateurs qui déposent contre lui. S'il a des chevaux, les pauvres bêtes sont incapables de marcher; elles n'ont pas même de litière : il leur fait « observer des jeûnes si austères que ce ne sont plus rien que des idées, ou des fantômes, des façons de chevaux ». Comment traîneraient-ils un carrosse? « ils ne peuvent pas se traîner eux-mêmes » (acte III, sc. I). S'il a des laquais, ils ne sont ni vêtus, ni nourris; il les gourme, il les frappe et les outrage comme des voleurs bons à rouer. S'il a un intendant, c'est parce qu'il exerce gratuitement « de perpétuels contrôles sur le pain et le vin, le bois, le sel et la chandelle ». S'il donne un repas, il voudrait régaler son monde, sans bourse délier.

Quant à ses enfants, il ne songe qu'à s'en défaire, au meilleur compte. Lorsque Frosine lui dit qu'il les mettra en terre, il sourit d'aise et s'écrie : « Tant mieux! » Il regrette qu'Élise, sa fille, ait été jadis sauvée d'un naufrage, et que Valère ne l'ait pas laissée se noyer, et il la présente à Frosine avec ce compliment : « Mauvaise herbe croît toujours ». Il délègue à un domestique « toute l'autorité que le ciel donne à un père »; et, pour se délivrer d'une tutelle onéreuse, il sacrifie sa fille à un vieillard. « *Sans dot* », ce mot lui tient lieu « de beauté, de jeunesse, de naissance, de sagesse et de probité ». Il ne se soucie même pas des « accidents fâcheux auxquels expose la trop grande inégalité d'âge, d'humeur et de sentiments » : car l'honneur lui est indifférent, et tout sens moral est anéanti dans cette âme vénale dont la bassesse finit par devenir repoussante. Pris en

flagrant délit d'usure cynique, il n'y voit de honte que pour l'emprunteur qui se ruine; et, quand il reconnaît en lui son fils, il confesse « qu'il n'est pas fâché de cette aventure », car ce lui est « un avis de tenir l'œil, plus que jamais, sur toutes ses actions » (acte I, sc. II). Plus tard, lorsque Cléante lui dira froidement : « Et vous pouvez choisir, ou de me donner Mariane, ou de perdre votre cassette », il ne comprend nullement l'impudence d'un tel langage, et accepte le marché sans indignation; car en lui le père est mort, et ne sait pas plus se faire respecter que se faire aimer.

L'avarice lui dessèche le cœur, lui aveugle l'esprit. — Il devient dupe et comique. — Non seulement l'avarice lui dessèche le cœur; mais elle éteint en lui toute la clairvoyance de l'esprit, et cela précisément à l'heure où il en aurait le plus souvent besoin. Étant dupe de tout ce qui flatte sa manie, il tombe alors en de grossiers trébuchets. Si Valère a joué sans péril sa comédie d'intendant, c'est qu'il avait un complice toujours présent dans la passion de celui qui n'a pas distingué le suborneur sous le masque d'un adulateur intéressé. Il a donc pu « charger la complaisance », et forcer impunément la note jusqu'à la moquerie la plus transparente, parce que tout vice est sottise, et croit volontiers à ce qu'il désire. C'est aussi la raison qui du premier coup accrédite le mensonge de maître Jacques dénonçant comme voleur de la cassette l'intendant qu'il jalouse, et dont il veut se venger. Pour être cru sur parole, il lui suffira des artifices qui réussiront à Éraste auprès de M. de Pourceaugnac, dans le fameux et si plaisant interrogatoire (Voir *Pourceaugnac*, acte I, sc. IV) : « LE COMMISSAIRE. De quelle couleur est-elle (*la cassette*)?... — MAITRE JACQUES. N'est-elle pas rouge? — HARPAGON. Non, grise. — MAITRE JACQUES. Eh! oui, gris-rouge; c'est ce que je voulais dire. — HARPAGON. Il n'y a point de doute. C'est elle assurément.... » (Acte V, sc. II.)

Voilà comment Harpagon rencontre son châtiment dans sa faute même. Or il n'en eût pas été de la sorte, si nous n'avions eu sous les yeux qu'un vulgaire pince-maille aussi rebutant sur la scène que dans le monde.

Il faut qu'Harpagon devienne amoureux, et rival de son fils. L'odieux et le comique. — Mais jusqu'à présent le

drame ne serait point engagé si l'avarice d'Harpagon ne se compliquait d'un amour sénile, qui va faire de lui le rival de son fils. Ce n'est pas la première fois que Molière représente la galanterie d'un vieillard; mais jamais il n'y a mis autant de sincérité. Dans *l'École des maris*, Ariste n'a pour Léonor qu'une affection paternelle. Le Sganarelle du *Mariage forcé* n'est qu'un célibataire ennuyé de son isolement. Quant à M. Jourdain, sa liaison se compose de vanité : il ne vise qu'à se donner ainsi l'air d'un gentilhomme. Or, chez Harpagon, le sentiment est sérieux et profond. Lui qui dut jadis faire un mariage d'argent, et ne vit dans la perte de sa femme qu'une bouche de moins à nourrir, voici que, sur le tard, il se laisse prendre par un caprice auquel il s'obstine avec l'entêtement d'un vieillard égoïste. La Bruyère nous parle des hommes qui commencent par l'amour, continuent par l'ambition, et finissent par l'avarice, parce qu'il leur faut alors une passion sédentaire. Que ce soit, en effet, l'ordre habituel des choses, nous ne le contesterons pas. Mais pourquoi donc ceux qui commencent par l'avarice ne suivraient-ils pas la marche inverse, de manière à finir par l'amour? Ce serait invraisemblable, dira-t-on; car il y a contradiction entre ces deux faiblesses qui s'excluent ou se combattent. Nous pourrions répondre avec Pascal qu'il arrive à l'amour « de rendre un avaricieux libéral », et que par conséquent Harpagon a le droit de se démentir en aimant une fille pauvre, comme le rigide Alceste en recherchant la main d'une coquette. Mais à quoi bon opposer des arguments psychologiques aux vaines chicanes qui, depuis deux siècles, se perdent dans les explosions de l'applaudissement public? Bornons-nous à dire que les tendres soupirs d'Harpagon étaient nécessaires au portrait, ne fût-ce que pour égayer un peu des impressions trop fâcheuses et tempérer l'odieux par le comique.

En effet, rien de plus plaisant que cette nouvelle épreuve où la lésinerie du prétendant est aux prises avec son amour. Qui donc pourrait y trouver à redire de bonne foi, en face de tant de scènes si amusantes où le rire éclate à toute volée, par exemple quand le front d'Harpagon se rembrunit ou s'éclaircit, selon que Frosine lui demande de l'argent, ou lui prodigue des louanges auxquelles il prête une oreille ravie? Quoiqu'il se

complaise à sa chimère, son caractère ne se déconcerte pas. Autant il est faible pour les douceurs qui caressent son illusion, autant il tient ferme contre les attaques dont sa bourse est menacée. S'il est assez sot pour boire à longs traits les compliments adressés à son teint frais et gaillard, il se garde bien de les payer. Quand la fine mouche lui fait le compte de la dot imaginaire que lui vaudront les vertus de Mariane, il n'entre pas dans ces calculs : « Oui, cela n'est pas mal, s'écrie-t-il comiquement; mais ce compte-là n'est rien de réel » (acte II, sc. V). Il faudra donc que la mère « s'aide un peu, fasse quelque effort, qu'elle se *saigne* pour une occasion comme celle-ci ». A plus forte raison sera-t-il au supplice, lorsque l'espièglerie de son fils fera passer un diamant de son doigt à celui de Mariane. Il s'élancerait volontiers pour arracher le précieux bijou à la main qu'il embellit malgré lui. Bref, il est clair que les beaux yeux de sa cassette finiront par être les plus forts. Aussi dès qu'il l'aura perdue, tous ses instincts de nature prendront-ils une irrésistible revanche. On le verra bien quand le seigneur Anselme reconnaît son fils dans Valère, et sa fille dans Mariane. Toutes ces aventures romanesques, Harpagon les écoute sans mot dire, l'esprit occupé ailleurs. Il consent au double mariage, pourvu qu'on lui restitue son trésor; puis, sûr qu'il ne payera ni son habit de noces, ni les frais du mariage, ni les écritures du commissaire, au lieu d'aller, comme les autres, porter sa joie chez la mère de Valère, il court vers sa vraie, sa seule maîtresse, il va revoir « sa chère cassette », puni, mais non corrigé, comme Euclion, parce que si le travers de l'un est tout accidentel, le vice de l'autre était incurable.

L'action procède du caractère. Les figures secondaires. — Résumer le caractère de l'Avare, c'est expliquer, l'action et tous ses épisodes, sauf son dénoûment sentimental, car il est la clé de voûte qui soutient l'édifice. La grandeur de cette création est telle, que les autres personnages en paraissent rapetissés. Aussi, bien qu'ils soient très vivants, nous suffira-t-il de les grouper dans une rapide esquisse. Tous ont ceci de commun qu'ils concourent à faire valoir la figure d'Harpagon, et jouent en quelque sorte près de lui le rôle d'agents provocateurs.

Cléante. A père avare fils prodigue. Molière ne veut pas l'absoudre. — Voilà pourquoi Cléante ne pouvait guère nous être sympathique. Le poète voulant nous montrer les contre-coups du vice paternel dont ce mauvais fils est la première victime, il faut nous résigner à la gradation qui le mène de la colère à l'impertinence et à la révolte. Pourtant son naturel n'était pas mauvais : il a même du cœur, puisqu'il s'est laissé toucher par « l'adorable honnêteté » d'une jeune fille à laquelle il s'intéresse, à cause des soins dont elle entoure « sa bonne femme de mère ». La délicatesse ne lui manque pas non plus. Ne serait-il pas heureux de « donner adroitement quelques petits secours aux modestes nécessités d'une vertueuse famille »? Mais la sécheresse et la cruauté d'un père dénaturé ont compromis ses généreuses inclinations. S'il se jette à corps perdu dans les dettes, c'est donc la faute de son tyran plus que la sienne. Comment ne pas crier sous l'étau qui le serre jusqu'à l'étouffer? Après tout, il regimbe parce que des rebuffades et les menaces du bâton le poussent à bout. Si encore cette persécution était franche! Mais, pris au piège le plus déloyal, il se croit dans le cas de légitime défense, et il riposte à une perfidie par une insolence, ou, ce qui est plus grave, par la froideur d'une ironie goguenarde. Pourtant, nous ne lui pardonnons pas le recel de la cassette, ni le chantage qui s'ensuit, ni surtout ce mot impie : « Et l'on s'étonne après cela que les fils souhaitent qu'ils (*leurs pères*) meurent! » (acte II, sc. I). Mais voilà l'œuvre d'Harpagon! Il a dépravé ce jeune homme de vingt-deux ans qui ne demandait qu'à tourner vers le bien « son impatience, son impétuosité de désirs », l'ardeur « de ce sang chaud et bouillant » dont les élans ne permettent « rien de rassis, ni de modéré », pour lui appliquer les expressions de Bossuet caractérisant son âge.

Élise. — Situation fausse. — Circonstances atténuantes. — Valère. — Mariane. — Maître Jacques. — Ne soyons pas non plus trop sévères pour Élise, sa sœur, bien qu'elle se prête à une situation fausse, en tolérant la ruse de Valère qui s'est introduit au foyer paternel, sous le titre d'intendant, pour lui faire une cour clandestine. N'oublions pas que cet amour est de la reconnaissance envers celui qui l'a sauvée d'un naufrage.

D'ailleurs, elle rachète ce tort par sa réserve, son respect filial, la droiture de ses intentions et la dignité de sa tenue. Ce qui la distingue des Isabelle, des Lucile et des Henriette, c'est le sérieux qui parfois attriste sa grâce. Privée de sa mère, rudoyée par un père brutal, livrée à elle-même sans autre sauvegarde que sa vertu, sans autre confidente qu'une vieille servante, elle a de bonne heure connu la souffrance ; et, par la violence faite à son cœur, Harpagon est encore responsable des armes dont elle use pour se défendre. Notre indulgence entre donc dans les intérêts de Valère, malgré son déguisement équivoque, et les flatteries outrées dont la seule excuse est leur excès même : car elles ne sont plus dès lors qu'un persiflage, et par suite la censure indirecte du benêt qui confond la fausse monnaie avec la bonne. Du reste, il n'attend qu'une occasion pour jeter le masque, reprendre son rang, protester fièrement contre des soupçons outrageants, et sauver une seconde fois sa chère Élise, dont il est la providence.

Les autres acteurs secondaires, si lestement crayonnés, contribuent à l'harmonie du tableau et à son effet moral, les uns par contraste, comme le seigneur Anselme, ou Mariane dont le charme touche même un Harpagon; les autres par leur coquinerie, comme Frosine qui sent la corde, ainsi que ses compères les Sbrigani et les Scapin. Signalons surtout au premier rang cet incomparable maître Jacques qui, sous sa casaque de cocher ou avec son tablier de cuisinier, est surtout un profond psychologue sachant tourner toutes ses déconvenues en belles théories de sagesse pratique. Battu par Harpagon, pour lui avoir dit ses verités qu'il désirait entendre, il se console en s'écriant : « Hé bien ! ne l'avais-je pas deviné? Vous ne m'avez pas voulu croire ». La sincérité étant un mauvais métier, il y renonce, et ment avec conscience. Cela ne lui réussit pas mieux, et il prononce ce dernier mot : « Hélas ! Comment faut-il donc faire? On me donne des coups de bâton pour dire vrai, et on veut me pendre pour mentir » (acte V, VI).

Critique littéraire de Fénelon. — La prose de Molière. — Reproche d'invraisemblance. — L'optique théâtrale. — Sans nous attarder plus longtemps à l'analyse, hâtons-nous d'en venir à des critiques sur lesquelles il nous faut dire notre mot. L'une

d'entre elles intéresse la forme, et s'autorise du nom de Fénelon qui, reprochant à Molière « les phrases les plus forcées et les moins naturelles..., une multitude de métaphores qui approchent du *galimatias* », ajoute cette restriction : « J'aime bien mieux sa prose que ses vers. Par exemple, *l'Avare est moins mal écrit* que les pièces qui sont en vers. » Puis, aggravant l'injure de cet éloge, il l'accuse encore de « *forcer la nature et d'abandonner le vraisemblable* ». « Malgré l'exemple de Plaute où nous lisons *Cedo tertiam*, je soutiens contre Molière qu'un avare qui n'est point fou ne va jamais jusqu'à vouloir regarder dans la troisième main de l'homme qu'il soupçonne de l'avoir volé », ajoute-t-il dans sa *Lettre à l'Académie*, oubliant toujours que Molière n'a pas dit comme Plaute : « Voyons la troisième », mais : « Tes mains. — Les voilà. — *Les autres?* » qui est un peu moins chargé tout en l'étant beaucoup. Amplifiant ce blâme, des Aristarques d'outre-Rhin ont découvert, par exemple, qu'on ne saurait admettre la crédulité avec laquelle Harpagon donne en plein dans tous les panneaux que lui tendent ou la raillerie de Valère qui commente ironiquement l'immortalité du *sans dot*, ou l'imposture de maître Jacques interrogé sur le vol du trésor, et retournant au juge instructeur ses propres réponses. On va même jusqu'à nier que le *quiproquo* de la cassette puisse se prolonger à ce point. — Discuter pied à pied tous ces griefs serait leur donner une importance qu'ils n'ont pas. Pour ce qui est du style, nous nous sommes expliqués plus haut, et nous ajouterons seulement ici qu'un attique comme Fénelon est mauvais juge d'une verve comique à laquelle répugnent les aptitudes natives d'un délicat. Nous serions donc tentés de récuser sa compétence, lorsqu'il apprécie avec son goût personnel cette langue si drue, si spontanée, si franche et si populaire, qui sait tout dire par le trait le plus énergique et le plus expressif.

Quant aux autres exagérations que ne pardonne point le dénigrement d'un Schlegel, nous sommes plus à l'aise encore pour les absoudre : car, outre que le théâtre — et c'est ce qu'on ne saurait se lasser de répéter à propos de Molière — a ses lois de perspective qui exigent l'agrandissement des objets, nous devons admirer surtout, chez notre grand comique, ce que l'on peut appeler les coups d'État de sa puissance créatrice, et l'audace

d'une invention qui dédaigne la vraisemblance passagère, pour mieux atteindre la vérité définitive. Ce serait donc méconnaître les droits ou même les devoirs du génie que de prétendre l'asservir aux étroites contraintes de la réalité vulgaire. Non, l'artiste n'est pas fait pour copier les scènes journalières de la vie, mais pour s'élever de l'accidentel à l'universel, et du portrait au type.

C'est ainsi qu'il rivalise avec la nature, et met au jour des originaux supérieurs à ceux que nous coudoyons dans le monde; car ils résument les traits essentiels de l'espèce, et méritent d'en être considérés comme les exemplaires achevés. Voilà pourquoi Molière n'a pas voulu représenter seulement un hypocrite ou un avare, mais l'hypocrisie et l'avarice, c'est-à-dire un idéal. C'est bien le cas de se souvenir que l'art est la nature d'abord, mais vérifiée, contrôlée, jugée par un discernement et une raison qui la rectifie, et la restaure: c'est une réparation des lacunes accidentelles du Réel. Il immortalise les choses mortelles par une élimination clairvoyante de tout ce qui est vulgaire. Il consiste à faire les choses, non comme le Hasard les fait, mais comme il devrait les faire. Il suppose donc une sélection, une invention créatrice. Nulle part cette dernière n'est plus visible chez Molière que dans *l'Avare*; mais en lui donnant carrière, il s'est bien gardé de franchir les limites du possible. Il a seulement écarté de son personnage tout ce qui pouvait paraître banal ou fortuit; et à ces incidents ingrats qui émoussent les angles d'un caractère, il a substitué une combinaison de circonstances choisies qui favorisent son explosion la plus saisissante, en sorte que la logique de ses fautes le précipite de complète chute en chute dans le dernier mépris. Tous les mots qui expriment cette intention toujours présente de Molière sont attendus comme des traits de nature. Le fameux *sans dot*, par exemple, est la conséquence d'une *idée fixe*. Il arrive tous les jours qu'un esprit *possédé* de sa passion ou de son vice — en proie au *monoidéisme*, comme disent les psychologues — ne voie, n'entende rien en dehors de cette préoccupation. Il est vraiment *halluciné*. Ses pensées, ses sentiments ne sont plus que des instincts. On dirait un automate que meut un mécanisme. Ce ne sont plus que des mouvements involontaires.

Critique morale. — Les reproches de J.-J. Rousseau. — Erreur et paradoxe. — Harpagon puni par Cléante. — Le vice châtié par le vice. — Mais il importe de savoir si la leçon a toute sa portée morale, et si Molière ne l'a point affaiblie ou compromise. Cette question qui semble étrange, il faut bien la poser, puisque J.-J. Rousseau l'a provoquée par le réquisitoire que voici, dans sa fameuse *Lettre à d'Alembert sur les Spectacles* : « C'est un grand vice d'être avare et de prêter à usure; mais n'en est-ce pas un plus grand encore à un fils de *voler* son père, de lui manquer de respect, de lui faire mille insultants reproches, et, quand ce père irrité lui donne sa *malédiction*, de répondre d'un air goguenard qu'il *n'a que faire de ses dons*? Si la plaisanterie est excellente, en est-elle moins punissable; et la pièce où l'on *fait aimer* le fils insolent qui l'a faite, en est-elle moins une école de mauvaises mœurs? » Avant de réfuter cette thèse par des principes, il convient d'y relever d'abord deux erreurs. Rousseau se trompe, en effet, quand il dit que Cléante *vole* son père; car le valet seul est coupable, et son maître n'apprend la faute que pour la réparer et offrir de rendre la cassette, mais donnant donnant, il est vrai. Ensuite, il n'est pas juste d'affirmer que le poète veut faire *aimer* Cléante : car, si l'on peut plaindre le fils d'un tel père, et atténuer les torts de l'un par ceux de l'autre, on ne va pas jusqu'à la sympathie qui les approuve; on se borne à penser que des enfants indignes sont le châtiment des parents avilis. Or cette vérité cruelle est précisément la leçon que Molière met en scène; car la comédie, étant l'image de la vie, n'est pas plus édifiante qu'elle, et son enseignement, comme celui de l'expérience, qui ne corrige guère, ne vise qu'à montrer les vices punis par les vices. C'est le cas d'Harpagon : l'aversion et l'irrévérence de Cléante, il peut, en effet, se les imputer à lui-même, puisqu'il déteste les siens, regrette leur naissance et souhaite leur mort. Il est donc responsable de la haine qui a tari la source des affections les plus naturelles. S'il a perdu ses droits, c'est parce qu'il a tout le premier manqué à ses devoirs. Le spectacle de cette solidarité n'est-il pas salutaire pour le bon sens, et d'autant plus efficace qu'il parle à l'intérêt bien entendu? Au lieu de crier au scandale, ne vaut-il pas mieux

louer l'adresse avec laquelle le poète engage ce conflit de passions, sans que leur choc ait trop de violence, ce qui tournerait au tragique? Par exemple, lorsque Cléante, attendant un usurier, se voit en face de son père, l'autorité paternelle souffre sans doute une atteinte, mais qui est relativement légère, parce que tous deux ont raison l'un contre l'autre, et que, par suite, le rire remédie à l'odieux de la situation. Or cette rencontre eût été beaucoup plus grave si le fils, au lieu d'être un libertin, avait eu des vertus qui eussent donné du poids à ses reproches. Grâce au tour plaisant qui nous égaie, le péril moral est conjuré.

La scène de la malédiction. — La vérité est toujours morale. — Reste donc ce grand mot de *malédiction* que Rousseau fait sonner si fort, mais qu'il serait sage de ne point prendre à la lettre : car ce que l'avocat, pour le besoin de sa cause, regarde comme l'acte solennel d'un père justement courroucé, n'est que la boutade d'un vieillard amoureux qui s'emporte contre un rival; et la riposte qui accueille cet anathème nous paraît plus indécente que criminelle (acte IV, sc. V). Ici Harpagon est un peu comme maître Jacques : le père a disparu pour n'être plus qu'un soupirant ridicule par son âge, et odieux par sa supercherie ou sa jalousie. On peut même dire qu'en général les vieillards ou les hommes mûrs de Molière sont comiques non par leur caractère de pères ou de maris, mais par les passions qui dégradent ce caractère. Dans l'*École des maris*, le travers de Sganarelle n'est pas son âge, mais sa dureté, son entêtement, son égoïsme. A côté de lui, Ariste, bien qu'amoureux et vieux, ne fait-il pas assez bonne figure, lorsqu'il épouse Léonor? Dans l'*École des femmes*, Arnolphe prête à rire, parce qu'il est grondeur et jaloux. De même, *Georges Dandin* n'est risible que pour avoir fait un mariage de vanité. On comprend donc, dans une certaine mesure, qu'ici Cléante oublie les liens du sang; car le père lui est dérobé par l'amant, comme il l'était tout à l'heure par l'usurier. Nous n'excusons pas ce qui nous offense, mais nous l'expliquons; et nous estimons que dans cette crise, où le sérieux eût tout perdu, le rire sauve tout [1].

1. Il faut lire dans M. Saint-Marc Girardin la spirituelle parodie qu'il fait de cette scène transposée sur le mode mélodramatique. (*Cours de littérature dramatique*, I, 274 et suiv.)

En résumé, notre conclusion sera qu'une œuvre d'art doit nous éclairer non par des préceptes, mais par des exemples, et qu'elle est toujours saine, quand elle est vraie ; car les choses parlent d'elles-mêmes, et d'autant plus éloquemment qu'elles n'ont point le parti pris de nous prêcher et de nous endoctriner. Or nul observateur n'a vu plus juste que Molière. Il va toujours droit au fait, et nous montre le mal produisant tous ses fruits. Loin d'atténuer le vice par des ménagements pusillanimes, il le place en des situations violentes où il le force à lâcher son dernier mot. Par là, il nous fait pénétrer au plus profond de l'abîme de notre perversité. Que ces vérités à outrance soient parfois prématurées pour des âmes neuves et ingénues ; qu'il y ait là pour elles une lumière trop crue, trop brusque, soit ! mais pour l'homme fait, son théâtre vaut l'école de la vie ; et c'est sa gloire.

LES FEMMES SAVANTES

(1672)

I. — Faits historiques.

Les Femmes savantes sont une suite des Précieuses ridicules. Les travers se remplacent, se répercutent. — Dans la scène VI de la *Critique de l'École des femmes*, en juin 1663, Molière, visant « les beaux-esprits de profession » tels que M. Lysidas, faisait ainsi parler Dorante : « Ce serait une chose plaisante à mettre sur le théâtre que leurs grimaces savantes et leurs raffinements ridicules, leur vicieuse coutume d'assassiner les gens de leurs ouvrages, leur friandise de louanges.., leur trafic de réputation, et leurs ligues offensives et défensives, aussi bien que leurs guerres d'esprit, et leurs combats de prose et de vers. » N'était-ce pas là montrer comme en une lointaine perspective les *Femmes savantes*, et tracer d'avance un léger

crayon de cette comédie qui est une suite des *Précieuses ridicules*? Il y avait déjà treize ans que s'était engagée cette première escarmouche. N'ayant pas voulu s'attaquer de front à une coterie redoutable et distinguée, Molière lança contre de maladroites et vulgaires imitatrices des traits qui atteignirent bel et bien par ricochet l'espèce tout entière.

C'était vers 1618 que s'était ouverte la *Chambre bleue* d'Arthénice (anagramme de Catherine, marquise de Rambouillet), à l'Hôtel de Rambouillet. Il n'en faut pas médire : car elle fut le berceau de la société polie. Mais si ces beaux esprits d'élite donnèrent au langage plus de délicatesse, ou de pureté, leur cercle brillant ne put échapper au travers des coteries, surtout quand Julie d'Angennes et Angélique, deux filles de la marquise de Rambouillet, qui n'avaient pas son goût, y usurpèrent son autorité. Sur le modèle du fameux hôtel se formèrent des *ruelles* bourgeoises, des *alcôves* de province où l'on n'était admis qu'à condition de connaître le *fin des choses*, le *grand fin*, le *fin du fin*. C'est à cette seconde génération de *Précieuses* que s'attaqua Molière.

Se tenant pour averties, ses victimes renoncèrent au jargon quintessencié; mais, ne pouvant plus raffiner sur le sentiment, elles se mirent à déraisonner sur la science; car un ridicule a la vie dure, quand il a ses racines dans l'amour-propre. On croit le mal détruit, et il ne fait que se transformer, — ou, suivant l'expression médicale, se répercuter, étant *protéiforme* par essence —. C'est ainsi que, tout en gardant le goût des fades madrigaux, les femmes à la mode, ou qui voulaient passer pour telles, se passionnèrent pour le grec sans savoir le lire, et pour la physique ou l'astronomie, sans y rien comprendre. Dans leur engoûment pour la science, les femmes restent femmes : elles suivent la mode; c'est un caprice de vanité; elles traitent l'étude comme une parure. Les *tourbillons* de Descartes faisaient alors tourner bien des têtes : les *Précieuses* étaient devenues des *Pédantes*, et la petite pièce en prose qui ouvre la carrière du poète avait été le germe de la grande comédie en vers qui la ferme. Toutes deux procèdent du même dessein, et vont à la même fin. Observons d'ailleurs que la pédanterie devait tenir bon longtemps encore, comme

l'atteste Boileau disant, vingt ans après, dans la satire sur les *Femmes* :

> Qui s'offrira d'abord? Bon, c'est cette *savante*
> Qu'estime Roberval, et que Sauveur fréquente.
> D'où vient qu'elle a l'œil trouble, et le teint si terni?
> C'est que sur le calcul, dit-on, de Cassini,
> Un astrolabe en main, elle a, dans sa gouttière,
> A suivre Jupiter passé la nuit entière.
> Gardons de la troubler. Sa science, je croi,
> Aura pour s'occuper ce jour plus d'un emploi :
> D'un nouveau microscope on doit, en sa présence
> Tantôt, chez Dalancé, faire l'expérience,
> Puis d'une femme morte avec son embryon
> Il faut, chez du Vernez, voir la dissection :
> Rien n'échappe au regard de notre curieuse.

Avec quelques changements, les personnages des *Précieuses* purent se retrouver dans les *Femmes savantes*. Chrysale est un autre Gorgibus dont les colères sont plus relevées. Sœurs de Cathos et de Madelon, Philaminte, Armande et Bélise se montrent également entichées de beau langage, travaillées du désir de briller, pleines d'admiration pour elles-mêmes, de dédain pour les autres, et engouées d'un sot qui recouvre un coquin méprisable. Trissotin est aussi le pendant de Mascarille. Introducteur d'un impertinent digne d'être accueilli à bras ouverts par des pécores, il vient, comme lui, lire ses sottises rimées à des folles qui se pâment d'aise devant un fat. Martine elle-même, avec ses mots estropiés et ses phrases villageoises, rappelle cette Marotte qui n'a pas appris, comme ses maîtres, la *filofie* dans le *Grand Cyre*, et demande qu'on lui *parle chrétien*. Quant à Clitandre et Henriette, ils sont esquissés, non pas dans les *Précieuses*, mais dans la *Critique de l'École des femmes*, où ils se nomment Élise et Dorante. L'une, aussi franche que la fille cadette de Chrysale, se moque des mines de Climène dont la pruderie voit des impuretés dans les plus innocentes syllabes. L'autre, comme l'amant d'Henriette, venge la Cour des mépris de Lysidas, ce proche parent de Trissotin. Bref, entre les victimes de ces deux satires il n'y a guère qu'une différence, celle qui sépare des laquais travestis en hommes qualifiés de deux auteurs qui déshonorent leur profession.

Circonstances de la représentation et de la publication de la pièce. Petits emprunts de Molière à divers. — L'œuvre parut au Palais-Royal, le 11 mars 1672 [1]. Elle eut dix-neuf représentations dans sa nouveauté, dont neuf avec de fortes recettes. On dit qu'avant l'audience, des préventions hostiles la condamnèrent sur son titre, comme froide et languissante. Cette fois pourtant, Molière ne devait presque rien à ses devanciers. Nous signalerons seulement quelques traits empruntés au *Fidèle* de Larivey, par exemple à la scène où une servante, nommée Babille, va trouver un pédant nommé Josse, qui épilogue sur ses fautes de langage. « BABILLE. Le seigneur Fidèle *sont-il* en la maison? — M. JOSSE. *Femina proterva,* rude, indocte, impérite, ignare, qui t'a enseigné à parler en cette façon?... FIDÈLE est *numeri singularis*, et SONT *numeri pluralis*..... — BABILLE. Je n'ai point appris toutes ces choses-là; chacun sait ce qu'il a appris. — M. JOSSE. Sentence de Sénèque au livre *de Moribus* : *unus quisque scit quod didicit.* » — Le personnage de Bélise avait aussi été d'avance esquissé par Desmarets dans l'*Hespérie* de ses *Visionnaires*. — La scène de la dispute entre Trissotin et Vadius (acte III, sc. III) a pu être suggérée par la plaisante dispute de Colletet et de Godeau, l'évêque de Grasse, dans la scène II de l'acte I de la comédie des *Académistes* de Saint-Evremond, composée vers 1643. — Enfin, quelques analogies lointaines ou de menu détail rappellent *l'Académie des femmes* de Chappuzeau, jouée au Marais, en 1661, *le Roman bourgeois* de Furetière (1656), ou encore, mais de fort loin, la comédie de Calderon intitulée *No hay burlas con el amor* (Ne badinez pas avec l'amour, 1637), etc. Le tout ne pèse guère.

Jamais le génie de Molière n'avait été plus fertile en ressources : aussi le succès, quoi qu'on en ait dit, d'après Grimarest, fut-il assez digne de ce chef-d'œuvre. Certes il y eut des cabaleurs, car il est toujours périlleux de fronder une coquetterie, et les vanités furent d'autant plus ombrageuses

1. Le privilège du Roi pour l'impression datait déjà du *31 décembre 1670*, l'achevé d'imprimer du 10 décembre 1672, et la première édition (sauf quelques exemplaires datés de 1672) porte le millésime de 1673, « chez Pierre Promé ». Elle parut sans dédicace ni préface, un mois avant la mort de Molière, qui revit les épreuves. Elle se vendit mal, et ne s'épuisa que cinq ans plus tard.

que la malignité publique signala sous le masque dés originaux contemporains. Nous voulons parler de Ménage et de Cotin que chacun nomma tout bas, en face de Vadius et de Trissotin.

Sous Vadius et Trissotin faut-il voir Ménage et Cotin? — Pour ce qui est de Ménage, le cas peut rester douteux; car plus d'un savant eut alors le travers de piller les Grecs et les Latins. Plus d'un écrivain ne vit son nom qu'une seule fois enchâssé dans les hémistiches de Boileau. Quant à la scène qui, débutant par des louanges réciproques, finit par de mutuelles injures, ce n'était pas accidents rares parmi les rimeurs du temps; et la chronique mentionne plus d'une autre altercation de ce genre. Ajoutons que le maître de Mme de Sévigné fut réputé pour son esprit, et que, loin d'avoir eu des torts envers Molière, il prit plus d'une fois son parti, non sans courage, notamment lorsqu'il défendit *les Femmes savantes* contre la colère des salons. Faisons-le bénéficier aussi de son propre témoignage quand il rapporte avoir dit à Cotin au lendemain des *Précieuses* : « Il nous faudra brûler ce que nous avons adoré, et adorer ce que nous avons brûlé ». En effet, il eut le bon goût de louer la pièce et de ne pas s'y reconnaître. Un jour que Mme de Montausier lui disait : « Quoi! vous souffrirez que cet impertinent vous joue de la sorte? » il aurait répondu : « Madame, j'ai vu cette comédie; elle est parfaitement belle, on n'y saurait trouver rien à critiquer ». Sur ce point donc, il est permis d'hésiter et de croire, du moins à son endroit, à l'entière sincérité de Molière qui repoussa en bloc et publiquement toutes ces clés : « Beaucoup de gens font des applications de comédies, dit le *Mercure* du 12 mars 1672; M. de Molière s'est suffisamment justifié de cela par une harangue qu'il fit au public deux jours avant la première représentation de la pièce ».

Mais cette apologie ne doit pas s'étendre à l'abbé Cotin : d'abord il est à peu près établi que, dans la pièce, le personnage devait s'appeler *Tricotin*. Il donne même un instant son nom à la pièce : Mme de Sévigné écrit, le 9 mars 1672, c'est-à-dire deux jours avant la représentation publique, que Molière lira, le samedi suivant, chez « son cher cardinal (Retz) *Trissotin*, une fort plaisante pièce ». Si *Tricotin* reçut plus tard le nom de

Trissotin, au lieu de réparer l'injure, ce travestissement ne fit que l'aggraver. Ensuite — sans parler d'une allusion faite au malheur qu'avait eu l'abbé de passer par les verges de Boileau, sans redire après tant d'autres que la fameuse querelle du troisième acte est le souvenir d'une dispute semblable dont Cotin fut le héros avec Ménage, et qui aurait éclaté devant Mademoiselle, au palais du Luxembourg, selon d'Olivet, ou bien entre Gilles Boileau et toujours Cotin — nul n'ignore que le sonnet sur la fièvre de la princesse Uranie, et le madrigal sur le carrosse amarante sont textuellement empruntés aux œuvres du malencontreux rimeur. Boileau lui-même les en avait exhumés pour les apporter à Molière, ce dont ce dernier l'aurait payé, en l'invoquant dans la fameuse scène. Ménage va même jusqu'à dire que Molière fit acheter un des habits de l'abbé, pour en revêtir l'acteur chargé de son rôle. Nous ne croyons pas à cette impudence. Il y a eu méprise : un poète et un abbé coureur de ruelles avaient alors à peu près le même costume. Il n'en est pas moins manifeste que Cotin figure ici en personne, avec ses propres vers, procédé d'autant plus blessant que les ridicules du bel esprit se compliquent des lâchetés d'un drôle. Il est vrai que Molière ne trace plus un portrait, quand il peint le soupirant. Le poète seul est représenté d'après nature.

Molière usa du droit de représailles, mais cruellement. — C'était quand même aller trop loin. Mais il faut aussi reconnaître que le poète usait du droit de représailles; car, dans sa *Satire des Satires*, l'abbé Cotin avait eu l'insolence de diffamer tout ensemble Boileau et Molière par des outrages dont il faut bien citer des échantillons, pour expliquer, et au besoin excuser la riposte; en voici :

Despréaux, sans argent, crotté jusqu'à l'échine,
S'en va chercher son pain de cuisine en cuisine.
Son Turlupin l'assiste; et, jouant de son nez,
Chez le sot campagnard gagne de bons dînés.
Despréaux à ce jeu répond par sa grimace,
Et fait en bateleur cent tours de passe-passe.
Puis ensuite enivrés et de bruit et de vin,
L'un sur l'autre tombant renversent le festin.
On les promet tous deux, quand on fait chère entière,
Ainsi que l'on promet et Tartuffe et Molière....

... J'ai vu des mauvais vers, sans blâmer le poète,
J'ai lu ceux de Molière et ne l'ai point sifflé...
... Sachant l'art de placer chaque chose en son lieu,
Je ne puis d'un farceur me faire un demi-dieu...
... A ces vers (*ceux de Boileau*) empruntés la Béjar applaudit,
Il règne sur Parnasse, et Molière l'a dit....

Depuis ces grossières invectives, sa malveillance avait encore essayé de persuader au duc de Montausier qu'il était joué sous le couvert d'Alceste. Tous ces griefs, il eût été plus digne sans doute de les oublier; mais convenons qu'ils autorisaient une revanche. Or, si elle fut cruelle, nul aujourd'hui ne s'en plaindra, puisqu'elle nous vaut des scènes incomparables. Après tout, Aristophane se passa bien d'autres licences; et, au XVII[e] siècle même, on n'y regardait pas de si près. C'est ainsi que, dans l'*Impromptu de Versailles*, Molière avait injurieusement, et aussi par représailles, nommé Boursault, sans que Louis XIV fronçât le sourcil. Ne soyons donc pas plus exigeants sur les bienséances que Louis XIV et l'élite de sa Cour.

La réputation de Cotin avait résisté, tant bien que mal, aux épigrammes de Boileau; mais il demeura vraiment écrasé sous le coup porté par Molière. Ce n'est pas qu'il en soit mort de chagrin, comme on l'a prétendu : car il ne trépassa que dix ans après. Mais il dut se retirer du monde où il ne pouvait plus figurer sans exciter la moquerie. Ses parents prétendirent que ses facultés baissaient, et voulurent le mettre en curatelle. Pour se défendre, il invita, dit-on, ses juges à l'entendre prêcher; et il paraît qu'il gagna sa cause, comme Sophocle lisant aux juges d'Athènes *Œdipe à Colone*. Il n'était d'ailleurs dépourvu ni d'esprit, ni de savoir. Il entendait l'hébreu et le syriaque. Il pouvait citer d'abondance Homère et Platon. Il fit au moins un charmant madrigal. Aumônier du roi depuis 1635, académicien depuis 1655, fort recherché des salons qui goûtaient sa paraphrase du *Cantique des Cantiques*, il avait une haute estime de lui-même. « Mon chiffre, disait-il, se compose de deux C entrelacés (Charles Cotin), qui forment un cercle, ce qui, par un sens mystique, indique le rond de la terre que mes œuvres rempliront. » Mais il eut le tort de faire quelque grave offense à Molière, non seulement dans sa *Satire des Satires*, mais,

paraît-il, à l'Hôtel de Rambouillet même, avec les hôtes duquel il l'aurait brouillé, comme il l'avait fait ou le fit pour Despréaux. En tous cas, il le paya cher. Il n'eut pas même la consolation d'être oublié, malgré son silence, puisqu'il était voué pour jamais à l'immortalité du ridicule. C'est à peine si son successeur à l'Académie, l'abbé de Dangeau, dit un mot de lui dans son discours de réception, et le Directeur de la Compagnie ne parla pas du défunt; mais un ami de Molière lui fit cette oraison funèbre :

Savez-vous en quoi Cotin
Diffère de Trissotin?
Cotin a fini ses jours,
Trissotin vivra toujours.

II. — ÉTUDE LITTÉRAIRE.

Comédie de mœurs. L'action. Analyse du sujet. Sa logique. Le dénoûment sort des caractères. — La comédie à laquelle il méritait de donner son nom fut un retour à ce comique tempéré qui devait plaire à Boileau plus qu'au public. Quelques mots suffiront à l'analyse d'une action aussi simple que naturelle. C'est une satire dramatique du bel esprit, et des ravages que sa manie peut produire dans un ménage d'honnête bourgeoisie. Il s'agit d'une mère de famille qui, atteinte de cette contagion, s'est coiffée d'un méchant poète, et veut à toute force lui donner sa fille en mariage. Le père, qui l'a promise à un galant homme, enrage d'une sottise qui révolte son bon sens et afflige son cœur. Mais ce chef nominal de la communauté est trop faible pour tenir tête à son dragon de femme dont il a peur. Aussi l'adorable Henriette courrait-elle risque d'être sacrifiée à un faquin, si la Providence, sous les traits d'Ariste, ne venait, par un coup de théâtre, sauver la fille et désabuser la mère. Pour ouvrir les yeux à cette dernière, tant elle est aveugle, il faut que l'oncle s'avise d'un expédient qui démontre l'indignité du choix où elle s'entête, et démasque un fripon convaincu d'être plus amoureux de la dot que de la fille.

Ce dénoûment est excellent : car il ne répugne point à la vrai-

semblance, et laisse à chacun son caractère. En capitulant, Philaminte cède aux circonstances, non à son mari. Chrysale triomphe d'être enfin le maître quand on ne lui dispute plus rien, et d'enfoncer les portes une fois qu'elles sont ouvertes. Trissotin porte la peine de son avarice hypocrite. Henriette et Clitandre ont la récompense d'un amour généreux. Armande et Bélise se voient punies de leur vanité par le bonheur d'une rivale. Les femmes savantes sont dupes sans être corrigées. Admirons donc avec quelle adresse Molière sut enrichir un sujet qui semblait indigent; car il n'y met en scène qu'un ridicule assez mince dans un cadre assez étroit, sans autre péril qu'un sot mariage s'opposant à l'espérance d'une union bien assortie. L'ensemble du tableau n'en est pas moins digne de figurer entre le *Tartuffe* et le *Misanthrope*, comme un modèle moins intéressant que l'un, mais plus animé que l'autre, et qui, par sa facture aussi correcte que régulière, les égale tous les deux. Remarquons en outre que cette pièce se distingue par une gaîté qui n'a rien d'amer. Molière venait de se réconcilier avec Armande Béjart, et peut-être y eut-il là pour lui comme une heure de trêve parmi ses ennuis et ses souffrances.

Les caractères. La coterie. Philaminte. L'ambition de dominer. — Sans le prouver par le détail des beautés plaisantes qui sont dans toutes les mémoires, passons en revue les caractères dont le conflit partage une famille en deux camps où se groupent, pour la lutte, des intérêts contraires.

Dans l'un d'eux commande Philaminte, escortée d'Armande et de Bélise. Toutes trois étant affectées du même travers, on pouvait craindre un peu de monotonie; mais en conservant l'air de famille, Molière a su varier les nuances et distinguer chacune des figures par une expression très individuelle. Chaque *femme savante* a donc sa physionomie propre, à commencer par Philaminte qui attire et retient surtout l'attention, parce qu'elle joue le principal rôle dans l'intrigue. Bien qu'elle ne paraisse qu'à la scène VI du deuxième acte, où elle éclate comme un ouragan contre la pauvre Martine et ses solécismes :

. . . . Quoi? je vous vois, maraude?
Vite, sortez, friponne; allons, quittez ces lieux,
Et ne vous présentez jamais devant mes yeux,

on reconnaît, dès cette première explosion, la maîtresse femme qui gouverne sa maison en despote, et mène son mari par le nez. Or la femme qui, en tout et partout, veut être l'égale de l'homme, ne tarde pas à lui persuader qu'elle lui est supérieure. Si elle le prend de si haut avec le bonhomme Chrysale, c'est qu'elle a foi dans sa propre supériorité : elle croit avoir sur lui les droits de l'esprit sur la matière. Voilà pourquoi elle est sèche, acariâtre, dure, hautaine, et aussi méprisante avec lui que toute confite en douceur avec les beaux esprits qui flattent sa vanité. Mais les coquetteries qu'elle leur prodigue ne seront jamais une menace inquiétante pour la sécurité d'un mari trop débonnaire ; car elle n'est éprise que de doctes suffrages, et elle n'embrasse les gens que pour l'amour du grec. Sa vertu, elle la fait payer assez cher par Chrysale pour qu'il n'en doute pas. Son trait saillant, c'est l'ambition de dominer, laquelle se trahit jusque dans son engoûment pour la science ; car elle voudrait régner sur un cercle de savants et de poètes, diriger une académie, lui imposer des statuts, régenter le langage comme Chrysale, et proscrire les mots qui lui déplaisent, comme elle chasse Martine et tous ceux qui ne caressent pas son faible. Cet égoïsme d'amour-propre qui étouffe en elle la raison et presque le cœur, n'exclut pourtant pas une sorte de dignité dont l'ascendant tient toute la maison en crainte ou en respect. Aussi est-elle l'âme de la coterie.

Armande. Platonisme suspect. Jalousie, haine. — Le sang de Philaminte circule dans les veines d'Armande. Elevée par une telle mère, celle-ci serait donc plutôt à plaindre qu'à blâmer, si à un platonisme dont nous nous défions comme d'un calcul intéressé, car il ne tend peut-être à rien moins qu'à usurper les préférences de sa mère, ne s'associaient en elle les plus mauvais sentiments : elle est en effet jalouse, haineuse et vindicative. Sous sa philosophie si éthérée couve l'ardeur d'une passion vague qui cherche fortune ; elle n'est donc point aussi dégagée des sens qu'elle voudrait le faire croire. Ce qui le prouve, c'est qu'elle ne pardonne pas à sa sœur cadette de lui avoir ravi, sans le vouloir pourtant, le cœur de Clitandre. Depuis que ses dédains orgueilleux ont rebuté l'amant qui avait d'abord soupiré pour elle, son point d'honneur est de ressaisir la conquête

perdue; et, quand elle voit ses avances inutiles, elle devient méchante. Bref, il y a en elle l'étoffe d'une prude. L'âge aidant, elle finira sûrement comme Arsinoé, si elle ne tourne pas d'abord aussi mal que Célimène.

Bélise. La vieille fille. Sa folie. — Que dire de Bélise sinon qu'étant bornée jusqu'à la niaiserie, elle serait la digne sœur de Chrysale, si elle ne poussait le romanesque jusqu'à l'invraisemblable? Il est en effet de l'extravagance dans la manie de cette vieille fille qui ne connaît la vie que par les rêves de Mlle de Scudéry. Sa chimère est de se croire adorée d'un chacun. Dorante a beau la cribler de mots piquants, ce ne sont pour elle que des accès de jalousie. Lysis peut lui tourner le dos impunément; elle s'imagine qu'il court après elle. Alcidor lui dit-il : « Je veux être pendu si je vous aime », elle y voit une déclaration. Quand Lysidas prend femme, elle ne lui en veut pas, car c'est le désespoir d'un soupirant éconduit. Nulle d'ailleurs ne saurait être plus accommodante, à en juger par la façon dont elle dégage ses prétendants supposés de la parole qu'ils ne lui ont jamais donnée : douces illusions qui suffisent à son bonheur! Mais malheur à qui tenterait de dissiper cette innocente hallucination! car sa douce folie deviendrait alors furieuse. Maintenant y a-t-il encore des Bélises, de par le monde? On peut en douter, Molière ayant parfois forcé la note. Du reste, ce type n'est pas ici une création : il est emprunté, comme nous avons eu occasion de le remarquer, à Jean Desmarets, à ses *Visionnaires*, où Bélise s'appelle Hespérie et s'écrie :

Hier j'en blessai trois d'un regard innocent.
D'un autre plus cruel j'en fis mourir un cent.
Je sens, quand on me parle, une haleine de flamme.
Ceux qui n'osent parler m'adorent en leur âme.
Mille viennent par jour se soumettre à ma loi.
Je sens toujours des cœurs voler autour de moi.
Sans cesse des soupirs sifflent à mes oreilles.
Mille vœux élancés m'entourent comme abeilles.
Les pleurs près de mes pieds courent comme torrents.
Toujours je pense ouïr la plainte des mourants;
Un regret, un sanglot, une voix languissante,
Un cri désespéré d'une douleur pressante,
Un *je brûle d'amour, un hélas! je me meurs.*
La nuit je n'en dors point, etc.

(Acte II, sc. II.)

Les Pédants, Trissotin : Sottise et bassesse; Vadius : Cuistrerie. — Au trio des *Savantes* répond le duo des *Pédants*. Quel maître sot que ce Trissotin, avec

La constante hauteur de sa présomption,
Cette intrépidité de bonne opinion,
Cet indolent état de confiance extrême
Qui le rend en tout temps si content de soi-même,
Qui fait qu'à son mérite incessamment il rit!
(Acte I, sc. III.)

Pourtant, sa sottise voit clair dans ses intérêts : car s'il est aussi flagorneur qu'outrecuidant, s'il veut plaire même au chien du logis, c'est qu'il lorgne une cassette : voilà les beaux yeux auxquels il fait la cour. Quand il flatte la mère et sa manie, il prétend arriver à la fille, et par elle à la dot. Il y a de l'hypocrite dans ce grimaud. Lui aussi, il met à l'envers toute une maison. Lui aussi, il capte une fortune, et n'est qu'un faiseur de dupes ; s'il diffère de l'autre en ce qu'il se prend au sérieux, et se rengorge d'aise en sa béate fatuité, il vaut presque Tartuffe par l'odieux de sa bassesse. N'est-il pas sourd aux prières d'Henriette qui fait appel à son honneur avec autant de franchise que de convenance, et lui laisse entendre si clairement, bien que poliment, qu'elle ne l'aimera jamais :

Je vous estime autant qu'on saurait estimer;
Mais je trouve un obstacle à vous pouvoir aimer :
Un cœur, vous le savez, à deux ne saurait être.
Et je sens que du mien Clitandre s'est fait maître.
. . . .
Si l'on aimait, monsieur, par choix et par sagesse,
Vous auriez tout mon cœur et toute ma tendresse;
Mais on voit que l'Amour se gouverne autrement.
(Acte V, sc. I.)

Ne la réduit-il pas à des menaces qui ne découragent point sa poursuite? On a beau lui laisser entendre qu'il y a péril « à vouloir sur un cœur user de violence », sa philosophie est résignée d'avance à des sentiments que le mari doit craindre, comme le lui fait observer un peu trop mûrement Henriette :

Il se met au-dessus de ces sortes d'affaires,
Et n'a garde de prendre aucune ombre d'ennui
De tout ce qui n'est pas pour dépendre de lui.
(Acte V, sc. I.)

Il ne répond même pas que ses mérites forceront tôt ou tard une volonté rebelle à lui rendre les armes ; mais il déclare sans vergogne que :

> A tous événements le sage est préparé ;
> (Acte V, sc. I.)

et la conclusion de ses intrigues est ce mot cynique :

> Pourvu que je vous aie, il n'importe comment.
> (*Ibid.*)

Aussi, pour venir à bout d'une telle impudence, faudra-t-il qu'Ariste imagine le stratagème des deux lettres qui, au moment où va se signer le contrat, annoncent tout à coup à Chrysale la perte de sa fortune. Alors seulement, le drôle s'empressera de rendre à Henriette toute la liberté de son choix ; et prompt à battre en retraite, il laissera enfin le champ libre à un rival.

Vadius ne fait que traverser la scène. Mais cela suffit pour qu'on ne l'oublie pas. Notons qu'il y a des nuances distinctes entre les deux pédants. Trissotin est le bel esprit répandu dans le monde : sa vanité sournoise et jalouse ne loue qu'à charge de revanche ; sa galanterie n'est qu'une feinte intéressée. Vadius est simplement un cuistre : il vit dans la poussière des livres grecs et latins ; par sa brutalité d'orgueil et de colère, il rappelle les duels homériques des Scaliger, des Scioppius et autres « gladiateurs de la république des Lettres », comme les a spirituellement appelés leur historien, M. A. Nisard.

Chrysale. Le gros bon sens. Le père, le mari, le bourgeois. Sources du comique. L'influence du milieu. — La cause de Clitandre eût été bien malade sans l'à-propos de cet expédient ; car Chrysale n'était pas homme à la gagner tout seul. Ce n'est pas que le bon sens et le cœur fassent défaut à ce père qui aime sa fille et désire son bonheur, mais toute volonté lui manque. S'il parle d'or, il n'ose agir, car il tremble, et ne sait plus où se cacher, dès que sa femme prend ce qu'il appelle *son ton*. Plutôt que d'affronter ces effroyables bourrasques, il aime mieux filer doux, et cette habitude de faiblesse conjugale est devenue chez lui une incurable infirmité. C'est ce que trahissent ses moindres mots, ses plus simples gestes, et son silence

même. Les ridicules de sa femme lui sautent aux yeux, mais il se garde bien de les gourmander en face : sa sœur, la pauvre Bélise, payera pour Philaminte; c'est sur elle que se soulage, que se déploie sa bravoure : car les choses en viennent à ce point qu'il se décide enfin à se montrer, à déclarer la guerre. Ah! l'on verra bien qu'il est le maître de céans! On le voit en effet, tant que l'ennemi est absent. Alors son courage ne connaît pas d'obstacles : on dirait un foudre de guerre. Mais, à la plus lointaine approche du péril, le lion tourne au lièvre; le matamore a tout l'air d'un poltron qui file doux, ou se tient coi. C'est ainsi qu'après avoir dépensé toute son énergie dans l'algarade faite à Bélise, il n'ose plus souffler mot, quand, resté seul avec sa femme, il apprend d'elle sa ferme résolution de marier Henriette à Trissotin. Lui-même il rougira bientôt de sa lâcheté devant son frère, auquel il n'ose l'avouer tout entière. Une verte mercuriale lui rend momentanément certaine force d'emprunt. Voyez en effet comme il redevient fanfaron après le facile coup d'État qui a réintégré Martine dans ses fonctions, et de quel air victorieux il répond aux défiances de sa fille qui le supplie de tenir bon. A l'entendre, tout est définitif, irrévocable. N'a-t-il pas mis la main d'Henriette dans celle de Clitandre, et juré de n'en pas démordre? Oui certes, il l'a juré : mais cela n'empêche pas qu'un moment après il trouve tout naturel de se dédire encore, et d'accepter Trissotin pour gendre :

PHILAMINTE.

Et si votre parole à Clitandre est donnée,
Offrez-lui le parti d'épouser son aînée.

CHRYSALE.

Voilà dans cette affaire *un accommodement.*
(Acte V, sc. III.)

Voilà bien l'homme qui croit commander quand il obéit, et agir en se croisant les bras. C'est le même qui tout à l'heure se vengeait de son servage en querellant ceux qui partageaient son avis, et en leur ordonnant impérieusement ce qu'ils avaient envie de faire. Il ne se démentira pas un seul instant; et, après la fuite de Trissotin, lorsque, de l'aveu même de Philaminte,

Henriette est enfin accordée à Clitandre, Chrysale s'écriera d'un air triomphant :

Je le savais bien, moi, que vous l'épouseriez!
(Acte V, sc. IV.)

Puis, comme s'il avait tout mené, il dira naïvement au notaire, et ce sera le dernier mot de la pièce :

Allons, monsieur, suivez l'ordre que j'ai prescrit,
Et faites le contrat ainsi que je l'ai dit.

Comique quand il a tort, il l'est aussi quand il a raison, par exemple dans cette scène où, avec une bonhomie pathétique et vulgaire, il se plaint de voir chasser Martine parce qu'elle « manque à parler Vaugelas » :

J'aime bien mieux, pour moi, qu'en épluchant ses herbes,
Elle accommode mal les noms avec les verbes,
Qu'elle dise cent fois un bas et méchant mot,
Que de brûler ma viande, et saler trop mon pot.
Je vis de bonne soupe, et non de beau langage.
Vaugelas n'apprend point à bien faire un potage;
Et Malherbe et Balzac, si savants en beaux mots,
En cuisine peut-être auraient été des sots.
(Acte II, sc. VII.)

Tandis que sa femme court la Lune et l'Étoile polaire, lui, il rase le sol. A un excès il en oppose un autre. La Bruyère, lui aussi, disait d'une femme savante : « C'est une pièce de cabinet qu'on montre aux curieux, qui n'est pas d'usage ». Mais ce n'est pas une raison pour abêtir les jeunes filles, selon l'idéal d'Arnolphe, lequel est vraiment un peu voisin de celui de Chrysale. Ce dernier ne rêve-t-il pas en effet une ménagère bonne à surveiller le pot-au feu, et dont la capacité se hausse

A connaître un pourpoint d'avec un haut-de-chausse?
(Acte II, sc. VII.)

Mais pardonnons-lui cette boutade : car la faute en est à Philaminte, dont le faux savoir lui gâte le savoir véritable. Quand son dépit va jusqu'à proscrire les livres, Molière ne veut donc point célébrer l'ignorance, mais peindre un bourgeois prosaïque,

et un mari comme il s'en fait tous les jours aux bureaux de l'état civil. Il y a d'ailleurs des traces d'égoïsmes sous cette faiblesse de caractère. Il sacrifie sa fille à son repos. Pourtant, quand il la voit aux bras de Clitandre, de quel accent il s'écrie :

Ah! les douces caresses!
Tenez, mon cœur s'émeut à toutes ces tendresses,
Cela ragaillardit tout à fait mes vieux jours,
Et je me ressouviens de mes jeunes amours.
(Acte III, sc. VI.)

Mais bien étourdi qui ferait fond sur ces bons mouvements!

Martine. — C'est ainsi que les caractères s'engendrent par des réactions réciproques. Philaminte produit un Chrysale, et Chrysale une Martine; car il ne faut pas oublier cette servante fidèle qui a plus de raison que tous ses maîtres ensemble. Mise à la porte pour un accroc fait à la grammaire, elle n'en veut pas à la science (car elle ignore même ce que ce mot veut dire); mais, révoltée contre le ridicule ou l'absurde, elle comprend qu'un mari ne doit pas se laisser mener à la baguette et sacrifier sa fille à un cuistre, quand elle est recherchée par un galant homme. Son courage égale sa droiture d'esprit; car, en pleine déroute, elle est toujours là pour assurer la retraite, rétablir le combat, et le prolonger jusqu'à l'arrivée des renforts. Que de bonnes vérités échappent alors à sa franchise qui procède directement de l'ancienne farce gauloise! Elle estime que :

La poule ne doit point chanter devant le coq.
. . . Et nous voyons que d'un homme on se gausse,
Quand sa femme chez lui porte le haut-de-chausse.
. . . . . . Si j'avais un mari, je le dis,
Je voudrais qu'il se fît le maître du logis;
Je ne l'aimerais point, s'il faisait le Jocrisse;
Et, si je contestais contre lui par caprice,
Si je parlais trop haut, je trouverais fort bon
Qu'avec quelques soufflets il rabaissât mon ton.
(Acte V, sc. III.)

Que de vertes leçons qui tombent d'aplomb sur un benêt! Sa cuisine doit valoir ses répliques, et c'est grand dommage, tout bien considéré, qu'aujourd'hui les Martines se rencontrent seulement au théâtre de Molière.

L'adorable Henriette : Grâce, esprit, fermete, honnêteté, piété filiale. — Il n'y a pas moins de vérité dans la physionomie d'Henriette. C'est un bonheur pour elle d'avoir été négligée par sa mère, qui aurait pu gâter un si beau naturel : mais non, disons plutôt qu'elle n'y aurait pas réussi ; car le voisinage des travers dont elle s'afflige n'a fait que provoquer des instincts excellents, et les mettre en garde contre l'écueil de l'exemple. Ces contrastes ne sont point rares ; et, ici, la piété filiale n'en éprouve aucun dommage. En effet, si Henriette n'a pu fermer les yeux sur les défauts qui l'entourent et dont elle est la première victime, sa clairvoyance n'ôte rien au respect qu'elle doit à des parents. Elle est aussi douce qu'adroite à prévenir l'erreur d'une affection qui s'égare. C'est dans l'intérêt du bonheur de ses proches qu'elle défend le sien : car ils seront malheureux avec elle. Sa sincérité a donc le tact de toutes les convenances. Elle parle comme elle sent, mais avec autant de délicatesse que de discrétion. Quelle différence entre l'aimable liberté de sa bonne foi et les effarouchements d'Armande qui rougit au seul mot de mariage! Femme d'esprit, qui sait le monde, elle a pourtant le charme de la candeur ; mais ce n'est plus, comme chez Agnès, la terrible ingénuité de l'ignorance exposée à tant de pièges. Chez elle, la réflexion a devancé l'expérience, et sa raison est aussi sûre que son cœur est honnête, ou sa parole réservée, sauf peut-être quand elle est poussée à bout par les sous-entendus de la pruderie d'Armande, ou par l'obstination froide de Trissotin à vouloir l'épouser malgré elle. Et encore ceux qui y trouvent à redire, sont-ils bien sûrs de la qualité de leur délicatesse, dans l'espèce? En tous cas, ce n'est pas elle qui se laissera jamais séduire par la vanité. Bien qu'elle ait toute la grâce de Célimène, sa seule coquetterie sera de plaire à qui lui paraît digne d'être aimé. Tendre sans être romanesque, elle ne souffre même pas chez Clitandre l'exaltation d'un sentiment qu'elle partage ; et, dès qu'il risque un compliment trop flatteur, elle le tempère par un mot d'ironie souriante qui nous ramène au vrai :

L'amour, dans son transport, parle toujours ainsi ;
Des retours importuns évitons le souci.

Elle a cette nuance de tristesse et de sérieux ordinaire aux enfants qui n'ont jamais été les Benjamins de la famille. Bref, elle est bien, comme dit Trissotin, « l'adorable Henriette ».

Clitandre : L'honneur et la raison; Le galant homme. — Aussi chacun de nous a-t-il pour elle les yeux de Clitandre, qui mérite également nos sympathies. Ce qui nous agrée dans ce prétendant, c'est qu'il ne veut obtenir Henriette que d'elle-même. De là vient que la lutte est inégale entre lui et Trissotin, qui va droit au but par tous les moyens, sans être embarrassé par aucun scrupule. Lui, il a la maladresse d'avoir de la probité, de la conscience et de la franchise. Au lieu de flatter une folle et de se faire violence pour l'admirer, il la blesse par les traits dont il perce le sot qui l'encense. Gentilhomme pauvre, mais qui ne fera jamais un trafic de son blason, il aime la fille d'un riche roturier; mais nous sommes certains qu'il n'a pas même pensé à sa dot : il n'a souci que de la personne, et n'est séduit que par son mérite. Trop clairvoyant pour ne pas l'estimer à son prix, il est assez loyal pour ne jamais cacher ce qu'il sent, fût-ce au risque d'une imprudence. Sensible sans fadeur, généreux sans ostentation, il représente ici l'honneur et la raison, par conséquent la vraie morale de la pièce.

Le sage de la pièce : Ariste. — Pourtant il ne ferait triompher ni l'honneur ni la raison, sans le concours d'*Ariste.* Ici, le rôle de ce sage est moins important que dans l'*École des maris*, ou dans *le Tartuffe.* Car il faut moins de logique et d'habileté pour démontrer à un mari qu'il a tort de se laisser mener, qu'il n'en fallait pour combattre un faux système d'éducation, ou démasquer un hypocrite. Néanmoins Ariste devenait nécessaire dans ce sujet; car il est le seul personnage de la pièce qui ait le droit de gourmander Chrysale et de lui faire honte.

La morale de la pièce. — Le faux et le vrai savoir. — L'éducation des femmes. — Des clartés de tout. — La pudeur de l'esprit. — En effet, ne croyons pas que les idées de Molière sur l'éducation des femmes soient exprimées ici par Chrysale, ce bourgeois épais qui, attribuant à la science les malheurs de son pot-au-feu et le sot mariage de sa fille, vante l'ignorance comme le seul remède de ses disgrâces conjugales et paternelles. Son interprète est bien plutôt Clitandre qui,

malgré de légitimes rancunes contre les pédants, ne déteste que le charlatanisme d'un faux savoir. Ce n'est pas lui qui condamnerait l'intelligence d'Henriette à une inégalité dont il serait le premier à se plaindre : car elle lui deviendrait humiliante. Ne dit-il pas excellemment :

Je consens qu'une femme *ait des clartés de tout*;
Mais je ne lui veux point la passion choquante
De se rendre savante, afin d'être savante;
Et j'aime que souvent aux questions qu'on fait,
Elle sache ignorer les choses qu'elle sait;
De son étude enfin je veux qu'elle se cache,
Et qu'elle ait du savoir, sans vouloir qu'on le sache,
Sans citer les auteurs, sans dire de grands mots,
Et clouer de l'esprit à ses moindres propos.
(Acte I, sc. III.)

Des *clartés de tout* : voilà le trait décisif, et les plus zélés avocats des prérogatives féminines ne sauraient guère en désirer davantage; et Mlle de Scudéry elle-même n'avait pas dit autre chose dans son *Grand Cyrus*, en protestant contre « ce terrible nom » de *femme savante*. Tout en réservant les droits de faveur et le privilège d'exception que comportent le talent et le génie (car il ne faut jamais interdire une ambition justifiée), nous croyons aussi à la nécessité de ces connaissances discrètes et modestes qui n'enivrent pas l'amour-propre, laissent à la grâce tout son jeu, et n'altèrent point l'aisance des sentiments naturels. Le demi-savoir est moins dangereux pour la femme dont la logique est l'instinct, et qui n'est pas aussi prompte que nous à l'esprit de système. Mais gagner son intelligence, ce n'est pas la tenir, si on ne gagne aussi son cœur. Si le foyer domestique ne doit pas être une prison, mais le centre des devoirs et des affections pour celle qui en sera le génie tutélaire, il est bon que la lumière y pénètre, afin que la femme, sans y commander, y règne aussi par la raison. « Il ne faut pas, disait M. About avec autant d'esprit que de bon sens, qu'on traite un cerveau féminin comme le mandarin, les pieds de sa Chinoise. » Toutefois, en acceptant la doctrine de Clitandre, exprimons un regret : il a tort de dire seulement : *Je consens*; car, en cela, il a l'air d'accorder une simple tolérance. Mieux vaudrait dire : *je veux*, et imposer un devoir.

Peut-être donc Molière n'a-t-il pas jugé la question *d'assez haut*, comme on le lui a reproché, dès le dernier siècle. L'instruction qu'il permet lui semble un luxe, un art d'agrément. Or elle est une vertu d'obligation, une sorte de pain quotidien. Toute intelligence n'a-t-elle pas le droit de jouir d'elle-même, et de s'ouvrir à ces *clartés* dont tout être moral a besoin pour accomplir sa destinée? « Une femme savante de profession est odieuse, dit Sainte-Beuve; mais une femme instruite, sensée, doucement sérieuse, qui entre dans les goûts, dans les études d'un mari, d'un frère ou d'un père, qui, sans quitter son ouvrage d'aiguille, peut s'arrêter un instant, comprendre toutes les pensées, et donner un avis naturel, quoi de plus simple et de plus désirable? » Il convient donc de déclarer très haut, et surtout dans notre siècle, que nulle faculté ne doit périr faute d'emploi, et que toutes les vérités ont leur prix, même en dehors de l'intérêt public ou privé.

Mais non : ne reprochons rien à Molière. Il a bien fait ce qu'il voulait faire, à savoir la censure de la pédanterie qui, impertinente chez l'homme, est insupportable chez la femme. Outre qu'elle exclut cette pudeur qui doit être un voile pour l'esprit, elle menace de se tourner en un vice qui atteint le caractère et le cœur, puisqu'elle devient, comme on le voit ici, le dédain de ce qui honore l'épouse et la mère. Or, au XVIIe siècle, dans une société tout aristocratique, où l'amour-propre fut si vivement excité par l'esprit de salon, cette satire eut tout son à-propos; et, de nos jours mêmes, la leçon qui s'en dégage peut encore être utile; car la race des Philaminte ne périra pas plus que celle des Trissotin ou des Vadius. Si le travers a changé de costume ou de nom, il est permanent comme la sottise et la vanité. Quand même ce tableau de mœurs n'aurait plus autour de nous son application directe, il n'en faudrait donc pas moins l'admirer comme un des exemplaires parfaits de cette comédie pratique où le ridicule procède des caractères, et est toujours un trait de nature saisi sur le vif par un observateur en qui le génie est, au fond, plus que chez tout autre selon le mot de Marie-Joseph Chénier, *un bon sens sublime*.

Excellence de la forme. — Par la forme enfin, *les Femmes savantes* sont, aussi bien que le *Tartuffe* — en qui Népomucène

Lemercier énumérait avec une subtilité plus qu'aristotélique « les vingt-trois conditions de la comédie » réalisées, — la perfection même de la comédie française. Régularité stricte, développement logique d'une action dont tous les éléments sont puisés dans la vie réelle, sans aucun de ces caprices de la fantaisie, si chers à la muse plus vagabonde d'un Aristophane ou d'un Shakespeare, tout y est justesse et vérité. C'est la raison qu'elle fait sourire. Jamais d'ailleurs la versification de Molière n'a été plus exacte, plus soutenue. C'est un modèle de composition et de style, en un mot le chef-d'œuvre de la raison française.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

Molière.

Coulommiers. — Imp. PAUL BRODARD.

